BIBLARTE L.da
LIVREIROS ANTIQUÁRIOS
R. S. PEDRO DE ALCANTARA
LISBOA - PORTUGAL

Sala
Gab. RB
Est. 38
Tab.
N.º 41

RB
38
41

REVISTA
DE
PORTUGAL



N.º 1

SUMÁRIO

ALEXANDRE HERCULANO, CARTAS ÍNTIMAS. JÚLIO, DESENHO. MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, SEXTA CANÇÃO DE DECLÍNIO. JORGE DE LIMA, ÚLTIMO ESPECTÁCULO E OUTROS POEMAS. AFONSO DUARTE, VIDA. ANTÓNIO SÉRGIO, TESE E ANTÍTESE NOS SONETOS DE ANTERO. JOSÉ RÉGIO, JACOB E O ANJO. ADOLFO CASAIS MONTEIRO, A POESIA DE JULES SUPERVIELLE. MIGUEL TORGA, ALGUMAS HORAS DA CRIAÇÃO DO MUNDO. ANTÓNIO DE SOUSA, LENDA DO PATO BRAVO. CARLOS QUEIROZ, NO FUNDO DO TEJO. CARLOS SINDE, CONCLUSÕES QUÁSI FINAIS. JOÃO GASPAR SIMÕES, DISCURSO SÔBRE A INUTILIDADE DA ARTE.

CRÍTICA: CLÁSSICOS. POESIA. ENSAIO. FILOSOFIA. LITERATURA BRASILEIRA. LITERATURA FRANCESA. LITERATURA INGLÊSA. MÚSICA.

JORNAL: Redacção, JOÃO FALCO, JOSÉ RÉGIO, MIGUEL TORGA, ETC.

COIMBRA · 1937 · OUTUBRO

REVISTA
DE
PORTUGAL

Director
VITORINO NEMÉSIO

Secretário
ALBERTO DE SERPA

A correspondência (redacção e administração) deve ser dirigida para: Rua do Almada, 28-2.º, PÔRTO. Sai quatro vezes por ano. Propriedade de REVISTA DE PORTUGAL (em organização). Editor, Arménio Amado.

A REVISTA DE PORTUGAL é uma publicação exclusivamente literária e artística.

A REVISTA DE PORTUGAL só se responsabiliza pela colaboração solicitada e aceite, cujos originais não devolve. Os manuscritos não solicitados nem publicados ficam na sede da Revista à disposição dos autores, apenas durante um mês.

A REVISTA DE PORTUGAL examinará atentamente todos os livros e publicações de que lhe sejam enviados dois exemplares, mas só criticará ou referenciará aqueles que tenham interêsse para os seus pontos de vista.

Condições de assinatura: PORTUGAL — cada tômo, 10$00, cobrados número a número (a partir do n.º 2, por economia de expediente, os exemplares de assinatura são enviados à cobrança); é facultativo o pagamento adiantado de 1 ano: 40$00; COLÓNIAS — 1 ano: 50$00 (a enviar pelo assinante à Sede, antes de sair o n.º 2); ESTRANJEIRO — 1 ano: £ 0.12.0 (a enviar pelo assinante à Sede, antes de sair o n.º 2).

REVISTA DE PORTUGAL

COMPOSTA E IMPRESSA
NA IMPRENSA PORTU-
GUESA: RUA FORMOSA,
108 A 116, PÔRTO

REVISTA
DE
PORTUGAL

Director

VITORINO NEMÉSIO

Secretário

ALBERTO DE SERPA



Vol. I

1937
COIMBRA
1938

REVISTA
DE
PORTUGAL

Director

VITORINO NEMÉSIO

Secretário

ALBERTO DE SERPA

Vol. I

1941
COIMBRA
1942

266
199

REVISTA DE PORTUGAL

CARTAS ÍNTIMAS

AO MARQUÊS DE SABUGOSA (1)

Amigo

Eu e minha mulher agradecemos as suas amigaveis lembranças e desejamos-lhes, a si e aos seus, saidas e entradas de anno tão boas quanto as nossas, senão pelos mesmos motivos de paz e solidão, ao menos por aquelles que, na sua bem diversa situação, produzem a felicidade.

A Marianna quer na proxima semana ir ver a familia. Acompanho-a para tractar de uns pequenos negocios; mas demorar-me-hei apenas o tempo preciso e rigorosamente indispensavel para isso. Lisboa incommoda-me, e eu sou, talvez, demais em Lisboa. Trago de lá quasi sempre desgostos e desenganos, e deixo recordações desagradaveis. Aqui vivo em boa harmonia tanto com as arvores alterosas como com as hervas rasteiras dos prados. Nem aquellas quando, carcomidas e podres, as derriba o vendaval dizem que eu as empurrei, nem estas quando as mirra o sol canicular dizem que eu lhes puz fogo.

Nessa minha curta demora em Lisboa, terei de passar pelo antro aquatico dos barões. Como é natural que ahi o encontre no meio dessa aristocracia de joanete espetado por onde anda erradio, procurá-lo-hei; e por isso, e por que ainda não posso fixá-los, lhe não digo os dias da ida e da volta.

Do desgosto do Duque de Palmella só agora sei pela sua carta. Não admira; porque tendo aqui o *Jornal do Commercio* e

---

(1) Publicadas com o amável consentimento da Senhora Condessa de Sabugosa.

a *Gazeta do Povo*, passam-se muitos dias em que não os vejo. Hei-de fazer diligencia para passar pelo Rato.

Tenha saude e venturas como lhe deseja o

Seu do C.
HERCULANO.

V. de L. 30 dez.bro
1869.

* * *

Amigo

Estou em grande divida de resposta á ultima que me escreveu sobre o negocio do Asylo. Desta divida tenho pago juro uzurario com os remoques da lavradora por não agradecer em nome della as bellissimas photographias que fez favor de repartir comnosco; digo *comnosco*, porque tenho particular obrigação de saber o que estatúa o codigo sobre os bens dos casados segundo o costume do reino. A principio foi descuido e os ralhatorios da patroa eram fundados; mas depois, á minha velha negação para escrever cartas, hoje convertida em negação para escrever seja o que fôr, vieram associar-se tantas nicas da vida (e até por fim uma dor rheumatica no braço direito que me tem feito sair, ao menos na apparencia, um osso do cotovello e me impede ás vezes o uso do braço) que me diz a consciencia haver uma boa dose de injustiça nas objurgações da dona da casa.

Quanto ao individuo de quem se tractava na questão do adjuncto do Asylo, não adivinhou. O Silva não creio que tenha idéa de sair por emquanto de Santarem. A pessoa que eu desejava servir é de Lisboa. E o mais é que ignorava a pretensão que eu tinha por conta delle. São historias largas de mais para carta.

Nós por aqui vamos vivendo com a inverneira impertinente, que tardou, mas arrecadou. Depois d'intensos frios, em que o thermometro chegou a marcar ás 8 da manhan 2 gráus abaixo de zero, vieram as chuvas e por fim os temporaes. Na 4.ª f.ª de cinza um furacão partiu-me 35 oliveiras e alem disso outras arvores, e vi andar as telhas dos meus telhados a voar como se fossem

folhas seccas. Houve quem perdesse mais do que eu; e os estragos nos olivaes são assaz consideraveis por estes sitios.

Ouço que os honestos cidadãos deste districto (pelo menos tão honestos como os do resto da nossa cara Lysia) andam muito atarefados com as eleições. Os do meu circulo dividem-se em dous grupos principaes: os cartaxenses, que votam no Ghira, que não sabem quem é, porque o governo os comprou mandando fazer á custa do estado uma estrada que elles deviam fazer á sua custa; e os santarenos, que votam no filho do Dr. Bernardino, que pouco melhor conhecem, porque o governo os não comprou a elles com alguma estrada: votam contra a estrada do Cartaxo. Já vê que a moralidade progride de cima até baixo. Provavelmente vence o governo, que, se não tem melhor apetite, tem decerto mais meios de fazer maroteiras do que os seus adversarios.

Cada vez que penso que este lindo ninho de sapinhos chamado Portugal vae qualquer dia pelos ares, arrasam-se-me os olhos de agua. A minha ultima esperança está no Bernardino Martins, no Lagos e no Saldanha. Só elles podem fazer o milagre de salvá-lo.

Dê-me noticias suas e dos seus, e quando estiver de pachorra venha estar por aqui alguns dias para brigarmos.

Am.º velho
HERCULANO.

Val-de-Lobos 10 Março
1870

* * *

Amigo

Tenho visto pelos periodicos que ainda põe de vez em quando a mão na politica; mas pela sua carta vejo que já vae em meia cura. Com o tempo ficará são como um pero. Custa-lhe sair de casa? Excellente symptoma na sua enfermidade. O homem antigo que assistia ás orgias politicas em que se dissolveu o imperio romano fazia-se christão e frade. Hoje que não ha em

Portugal frades e não sei mesmo se ha christãos, no meio desta caricatura de Baixo-imperio, o homem moderno que é homem esconde necessariamente a cabeça no seio da familia, sem o querer, sem reflectir; puro instincto de conservação moral.

O Soure não tem só a viveza natural do espirito para avaliar rectamente os homens e as cousas: tem tambem a experiencia que dão os annos para conhecer o que *isto* é e o que *isto* vale.

Conto com ir a banhos para os principios do mez que vem, com a Marianna. Não o farei sem montar a minha prensa de azeite, que já me chegou. Não sei mesmo se os tomarei no mar porque tenho passado mal todo o verão com symptomas que me parece não se coadunarem muito com banhos frios. Veremos o que diz a sciencia.

O meu pobre visinho Gorjão lá falleceu em Lisboa de um aneurisma de coração depois da lenta e terrivel agonia que traz aquelle genero de morte. Era talvez o caso de dizer com Luthero: *Invideo, quia quiescit*. Mas para quê? Esta somnolencia do espirito não é má de todo. Agora o meu isolamento será menos imperfeito.

Quanto á lucta de Guilherme e Napoleão, que lhe direi? Se eu torcesse por alguma cousa, parece-me que torcia pelo Guilherme. Ao menos é a expressão do fanatismo por uma idéa, boa ou má, como quiserem, mas grande. O Napoleão é o ovo goro que a democracia pôz depois de cacarejar muito. É o que faz sempre. Ando ha muito embirrando com a democracia.

Entretanto parece-me claro que, se o homem do *Carlos* e *George* apanha uma tunda decisiva, temos a republica em França e depois na Hespanha e Italia. Não vamos nós para o papo dos Hespanhoes que... pagam de contribuição directa 35 a 40 por cento. Oh manes de D. João I!

Involuntariamente, escrevendo este periodo, inspirei-me do sentimento de nacionalidade. Em vez de deixarem este bom povo comer em paz os bens dos concelhos, das misericordias, das irmandades, das confrarias, dos menores e tutelados e o dinheiro das obras publicas, onde quer que o cidadão lhe póde pôr a mão em cima, virem os hespanhoes comer 35 ou 40 por cento ao dicto bom povo, é triste: e receio que isto nos aconteça. Meu amigo:

grande cousa é ter mais de 60 annos e ver tão perto o extremo horisonte da vida.

Escusado é dizer-lhe quanto folgo das noticias que me dá da saude da sua excellente familia. Viva para ella, que sendo nova é mais velha que a Patria. A familia precedeu a sociedade.

Amigo velho
HERCULANO.

Val-de-Lobos 16 agosto
1870

* * *

Agosto 15 — 71

Amigo

Ando ha 48 horas parafusando na desculpa que lhe hei-de dar de não ter respondido á sua carta e agradecido o catalogo dos Alte que conjunctamente me remetteu. Não achei cousa que prestasse, e receei que, pretendendo explicar o inexplicavel e defender o indefensavel, me saisse esta carta uma especie de encyclica do Sancto Padre. Assim, acho que o mais simples é confessar o meu descuido e o velho defeito do meu caracter, exacerbado por este viver que vivo, de buscar sempre pretextos na imaginação com que engane a consciencia para pospôr dias, semanas e mezes a resposta a qualquer carta.

Eu por aqui vou resistindo e a minha velha (especie de Philemon e Baucis de obra grossa) como dous edificios antigos encostados um ao outro, vendo cair de uma trave o pó que fez o caruncho, ou sentindo despegar o caliço da parede que se vae esquartejando. De resto, superficie de lago tranquillo, que só encrespam transitorias procellas, inevitaveis nesta vida rustica em que é inevitavel o tracto diario com o nosso bom povo, que para hombrear com a canalha de Paris só lhe faltam tres cousas, chefes, occasião e animo.

Contamos com ir d'aqui para Lisboa no principio do mez por causa dos banhos. Lá teremos occasião de papaguear.

Desejo que a saude da Senhora Marqueza e dos seus filhos tenha sido boa, e que pelo lado da tranquillidade a sua vida não seja peior que a minha. Paz do espirito e saude do corpo são o supremo bem.

Am.º velho
HERCULANO.

* * *

Val-de-Lobos 19 abril
1874.

Amigo

Aqui chegaram os ovos de perua que prometteu á Marianna e que ella me recommenda agradeça muito e muito. Estão já entregues aos cuidados quasi maternaes de uma galinha choca.

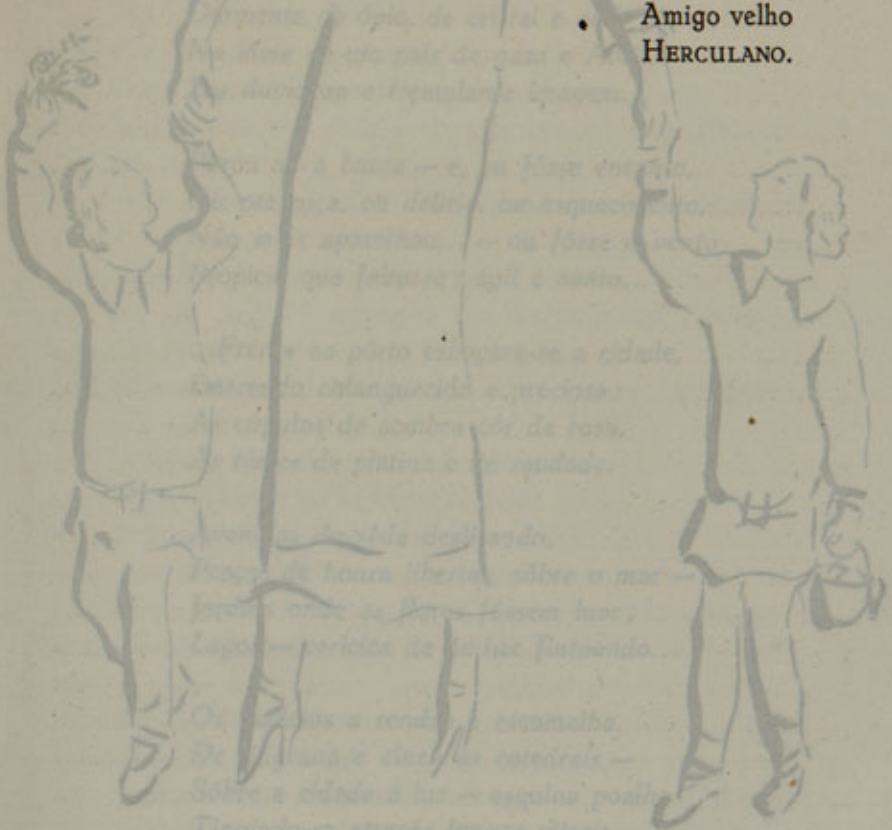
Desde que vi nos jornaes a enfermidade do duque fiquei exquisito e escrevi logo ao visconde da Lançada. As informações que me deu, em vez de me tranquillisarem, tornaram as minhas apprehensões maiores. Havia o que quer que fosse analogo aos primeiros dias da doença de D. Pedro V. Ainda hoje que o dizem melhor, fico em duvida. Febre mucosa e typhoide são cousas diversas, mas suspeito que são parentas proximas. E não será vicio de familia serem atraiçoadas? Depois a medicina é sciencia tão incompleta, e tão pobres os seus recursos! Não gosto d'aquellas renovações de dor de cabeça, e do abatimento moral que infiro do que me diz o irmão. Complicar-se-ha a doença do corpo com a doença do espirito?

Bem sabe quanto desejo que continue com todos os seus a singrar por entre os escolhos deste mar aporcellado da vida, roçando por elles o menos que fôr possivel, e que os seus incommodos nervosos, os mais insupportaveis de todos, lhe tenham dado treguas. Eu e a minha velha por aqui vamos vivendo, cada qual com a sua pevide, encostando-nos um ao outro como duas arrancas de arvore carcomida que inclinam os ramos uma para a outra apoiando-se mutuamente quando passa o vendaval, até que uma lasque e vá a terra, para a outra depois a seguir.

O anno está por estes sitios muito promettedor. Bons os cereaes, muita nascença de azeite e vinho. As aguas é que ameaçam grande seccura para verão e a manutenção do gado no proximo inverno será difficil, porque hervas faltarão, e os poucos farrejos que ha estarão consumidos. Eu felizmente previ o caso e tenho já a seccar excellente feno, porei ainda mais, sem que me faça actualmente falta para o gado.

O diabo será se o Serrano fica mal, e os reaccionarios de cá nos põem alguma procissão na rua. Quantos capotes azues e brancos mudados do envez nos aparecerão azues e encarnados! A obcecação do governo neste ponto é deploravel; mas as opposições não podem accusá-lo porque teem provado sufficientemente, quando poder, que padecem da mesma ophtalmia.

Amigo velho
HERCULANO.





Julio 1911

SEXTA CANÇÃO DE DECLÍNIO

Um frenesi hialino arripiou
Pra sempre a minha carne e a minha vida,
Fui um barco de vela que parou
Em súbita baía adormecida...

Baía embandeirada de miragem,
Dormente de ópio, de cristal e anil,
Na ideia de um país de gaze e Abril,
Em duvidosa e tremulante imagem...

Parou ali a barca — e, ou fôsse encanto,
Ou preguiça, ou delírio, ou esquecimento,
Não mais aparelhou... — ou fôsse o vento
Propício que faltasse: ágil e santo...

...Frente ao pôrto esboçara-se a cidade,
Descendo enlanguecida e preciosa:
As cúpulas de sombra côr de rosa,
As tôrres de platina e de saudade.

Avenidas de sêda deslisando,
Praças de honra libertas, sôbre o mar —
Jardins onde as flores fôssem luar;
Lagos — carícias de âmbar flutuando...

Os palácios a rendas e escumalha,
De filigrana e cinza as catedrais —
Sôbre a cidade a luz — esquiva poalha
Tingindo-se através longos vitrais...

Vitrais de sonho a debruá-la em volta,
A isolá-la em lenda marchetada:
Uma Veneza de capricho — sôlta,
Instável, dúbia, pressentida, alada...

Exílio branco — a sua atmosfera,
Murmúrio de aplausos — seu brou-u-ha...
E na Praça mais larga, em frágil cera,
Eu — a estátua «que nunca tombará»...

Paris, Verão 1915.

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO.

O ÚLTIMO ESPECTÁCULO

Haverá a queda das montanhas, a queda dos arranha-céus, a queda das estátuas.
E depois haverá um silêncio absoluto, um silêncio infinito.
Há-de ser a velocidade interrompida. Último dia! Último dia, emfim!
Mas a saudade, Senhor!
Ah! a saudade dos pátios desertos e misteriosos
onde a menina de tranças segurava uma flor;
as lágrimas sem motivo de quê, quando o sol descambava!
Ah! a saudade da vida deserta e do mundo acabado,
e dos ares sem pássaros e do mar coagulado!
Nesse dia haverá pupilas fundas e paradas e petrificadas,
e nada terá côr, e haverá um imenso estupor sôbre as coisas!
E haverá muitas mãos crispadas e gestos incompreendidos
à espera que as estrêlas desabem!
Mas, debaixo da lágea do enorme pátio
o poeta se levantará com sua palidez,
com a sua meninice e a sua grande coroa de rei!
Onde estará a menina de tranças segurando uma flor?
Só êle — o poeta — está vivo, com seus sentidos e com sua loucura!
Só êle não tem saudade,
nem da vida deserta,
nem do mundo acabado,
nem dos homens que o louvaram ou o apedrejaram!

Só êle ainda tem gestos naturais
para esperar que as estrêlas desabem
e presencear o último espectáculo!

DORME! DORME!

Os olhos se abriram na noite: nada viram.
As mãos tactearam em vão braços e seios
que estavam no sonho: treva! treva!
A alma queria ao menos o acalento de dormir:
o sono não veiu mais, não veiu!
Então venha a morte adormecer-me.
A morte não veiu.
Então apagai a recordação, a meninice,
pois o presente vos ofertо!
Ali há dinheiro: não quero!
Aprendi muito: quero esquecer!
Andei de mais: quero parar!
Sofri de mais: quero findar!
— Dorme, filho! Dorme, filho!
— Mãi! só tu não morreste:
fala, mãi, para eu dormir!

PAISAGENS DO SONHO

Ah! as païsagens do sonho com as noivas brancas
e as grandes planícies de verbena,
e o cantor de melenas tocando requinta;
e a cachoeira, e o adro da igreja,
e o galope dos cavalos pelas praias nocturnas;
e Celidónia — virgem, com sua rara flor vermelha!
Ah! as païsagens do sonho não as podemos pintar.
Nem digo tudo para não se evolar a alta essência.

Nem quero explicar certos mistérios:
O segrêdo do ataúde e o lenço que encontraram
ensopado de lágrimas; e o cadáver de joelhos;
a noiva morrendo; a vida continuando dentro do sonho
com as grandes paisagens desertas e imensas
e o fundo silêncio espalhado no campo;
e a visão das gerações anteriores
com os êxodos periódicos, os castigos do céu,
e as promessas, e as promessas!
Os meus olhos nasceram nesse tempo
para olhar as grandes nôites e encerrar os grandes sonhos,
e viverão para esperar a última representação do Apocalipse.

•

ESMOLA

Deixai-me dormir! eu peço esta esmola a quem pode,
pois meu sono recua o sol e baixa a eternidade sôbre mim.
E o espaço e o tempo desaparecendo eu ficarei redimido
e mais próximo da vida e da poesia e de Deus!
E poderei juntar as idades que se foram às idades que hão-de vir!
E não saberei as direcções da terra nem os pontos cardiais
nem os limites das pátrias!
Não saberei dos dias nem das noites sem sonho,
nem dos reformadores do mundo nem dos mestres da técnica!
E a bem-amada poderá vir então no meu sonho,
com os pés irreais para não fazer ruído,
e com os gestos silenciosos para afagar meus olhos
e mergulhar comigo dentro dos tempos sem fim.

JORGE DE LIMA.

VIDA

Como cinzas, como cinzas
Ao vento semeador,
Vai-te vida, vai-te vidà
Pra os longes do meu amor.

Vida:
Ai, não seres asa, ou pétala!
Soprava-te!
Sumia-te!
Ao vento,
Serias um vão lamento,
A cinza de qualquer côr.

Minha vida:
Noite escura:
Vai-te vida
Como a água na secura.

Ah, meu caso de lágrimas
que nunca supus já em face humana!
Oh, àléns da Taprobana!
Oh, amargo travor nos versos de Camões!
Ah, meu eterno Portugal, meu peito,
Esta é a dor, sim a dor, de que sou feito.

Também o sol vai ao pino,
E tão alto, que é deposto.
Ai, cinzas do meu berço de menino,
Chorei-as, as mãos no rosto.

Passai a esponja de fel,
Poetas, sôbre o Destino!
— A história é velha,
— A história é dêle,
A história é a da abelha
Com o seu favo de mel.

AFONSO DUARTE.

TESE E ANTÍTESE NOS SONETOS DE ANTERO

Uma das impressões que me parece imporem-se quando se lê Antero, é a da presença de uma dualidade: de *tese* e *antítese*, por assim dizer. Dualidade na pessoa do próprio Quental, em primeiro lugar; em segundo, uma certa tendência a exprimir os problemas — sejam êles quais forem — consoante as faces complementares e opostas por que podem apresentar-se aos nossos olhos.

Tive já ocasião de acentuar algures que se topam na alma do nosso poeta, *de forma aguda e sobrelevante*, duas pessoas de oposta índole, a que chamei a «luminosa» e a «nocturna». Caracteriza-se a primeira pela aspiração nacionalista do filósofo; caracteriza-se a segunda pelo temperamento mórbido do homem. Se fôr para a luminosa que nos voltarmos, — veremos alguém que se concentra e libra na embriaguez clara do entendimento, no tónico amor da claridade do sol, no auto-domínio, na consciência plena; alguém que se eleva e que se norteia pelo anseio viril de estruturação interna, de vigor diáfano do pensamento, de arquitectura sólida do carácter. É um vôo másculo, um hino à luz; é o Antero apóstolo e reformador social. Se escutarmos, pelo contrário, o Antero nocturno, — ouviremos a elegia das tristezas lúgubres, do sonho, da noite, da submersão, da morte, do lento suïcídio do ser mental, da dissolução e perda da actividade do espírito nos subtèrrâneos túrbidos do inconsciente... É esta, em suma, a embriaguez obscura da sensibilidade mórbida. Poder-se-ia dizer, por um símile literário, que o Antero nocturno é para o claro e lúcido o que aquela personagem vestida de negro, na *Nuit de Décembre*, para o poeta francês:

Un étranger vêtu de noir
Qui me ressemblait comme un frère...

Neste ponto, preguntar-me-ão talvez: ¿mas as duas personagens de natureza oposta — a luminosa e a nocturna — não existem afinal em todos nós?

Claro que existem. Em cada indivíduo (ao que me quere parecer) existe tudo que pode haver nos homens. É questão de fase; é questão de tempo; é questão de grau. Um pendor num homem assumiu relêvo, influência, vulto, ao passo que noutro, pelo contrário, nem se chega a ver; ou em ambos, num dado momento, revelou-se enérgico: mas um superou-o, e outro não; ou em um prolongou-se, e em outro não. Todos teremos, por conseqüência, a face luminosa e a nocturna. Há muita gente que é, de-facto, acessível à embriaguez clara do espírito clássico (harmonia que se fêz num romantismo prévio), sendo acessível (e mais ainda) à embriaguez obscura do romantismo. Em cada um de nós, sem dúvida alguma, há a face luminosa e a nocturna. Simplesmente, na imensa maioria dos sêres humanos é pouco desenvolvida qualquer das duas; e nos outros, é uma das faces que se mostra em relêvo, e uma só. Pois bem: aquilo que caracteriza a personalidade de Antero é que êle apresenta na sua obra — defrontando-se nela como de barra a barra — as *duas facêtas* complementares *no máximo possível de intensidade*. É dêle o soneto, que intitulou *Mais Luz:*

Amem a noite os magros crapulosos,
E os que sonham com virgens impossíveis,
E os que se inclinam, mudos e impassíveis,
A borda dos abismos silenciosos...

Tu, lua, com teus raios vaporosos,
Cobre-os, tapa-os e torna-os insensíveis,
Tanto aos vícios cruéis e inextinguíveis,
Como aos longos cuidados dolorosos!

Eu amarei a santa madrugada,
E o meio-dia, em vida refervendo,
E a tarde rumorosa e repousada.

Viva e trabalhe em plena luz: depois
Seja-me dado ainda ver, morrendo,
O claro sol, amigo dos heróis!

É dêle êste soneto; e dêle, outrossim, aquele canto ao sol — símbolo da luz da inteligência clara — do primeiro livro das *Odes Modernas:*

por isso é que me alegras,
ó luz, o coração;
por isso vos estimo,
tu, sol, e tu, razão.

Pois bem: o mesmíssimo Antero dêsses versos escreveu o *Hino da Manhã,* — a mais tenebrosa, talvez, das maldições que se arrojaram à luz do dia; sendo de notar que nela o escritor se não fica em dizer que não ama a luz, que não *pode* amá-la: senão que declara enfàticamente: «não *quero* amar-te»:

A meus olhos és baça e lutuosa,
e amarga ao coração, ó luz do dia,
como tocha esquecida que alumia
vagamente uma cripta monstruosa...

Surges em vão, e em vão, por tôda a parte,
me envolves, me penetras, com amor...
Causas-me espanto a mim, causas-me horror,
e não te posso amar — não quero amar-te!

O impulso nocturno é tão forte aqui que decide apresentar-se como um querer consciente, como idea clara; e essa poesia, por isso mesmo, é o mais nocturno que se pode ser. Mas também, por outro lado, a série de poesias das *Odes Modernas* são o mais luminosas que se pode ser. E não se julgue possível separar duas épocas — a face da treva, e a face da luz — na evolução inteira da sua alma. Não: as duas atitudes, os dois Anteros, acompanham-se sempre de princípio a fim. A última obra que publicou em prosa — as *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX* — é um hino à luz: mas não falta lá, pelo menos, um esbôço de justificação do amor à treva. Dois anos depois, o enfêrmo matava-se. Nem o enfêrmo eliminou o filósofo, nem o filósofo remiu nunca o enfêrmo. (Assim digo,

porque me sinto levado a conjecturar que foi o enfêrmo o que se matou).

Há no todo da sua obra escrita, por conseqüência, o que é pròpriamente do pensar do filósofo e o que é sobretudo da enfermidade do homem. Cumpre não esquecer, no entanto, que as próprias poesias do Antero obscuro as faz êle entrar como fase lógica no ritmo antitético de um Proudhon e de um Hegel (e mais próximo talvez de um Proudhon que de um Hegel, porque a tese-e-antítese, no pensar do poeta, é menos superada que conservada, faltando-lhe portanto o carácter dinâmico — pròpriamente *dialéctico* — que a contradição ostenta no método hegeliano, mas não em Proudhon).

Êsse ritmo filosófico de tese-e-antítese — de «não-e-sim» — vemo-lo expresso no soneto *Logos*, de que eis aqui o problema: Andamos em busca da razão das coisas, mas só imperfeitamente nos sucede achá-la. Resignamo-nos, por isso, a que o irracional domine? — Não, não nos resignamos; partimos do pressuposto da inteligibilidade do mundo. Procura e investiga a *razão* no objecto aquele que primeiro a encontrou em si. *Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais trouvée*, se permitem que atribuamos à Inteligibilidade e à Razão os dizeres que Pascal atribuiu a Deus. Em nós próprios — no nosso ser moral — a aplicação aos dados da sensibilidade não se nos impõe como condição prévia para o emprêgo efectivo da razão (falando agora à maneira kantista); no mundo dos objectos, sem embargo, muitas vezes buscamos a razão, e a razão se cala; desistimos da razão, e vem ela atenta... «Falo-te, calas; calo, e vens atento», diz Antero ao Logos no soneto *Logos*. O êxito parcial — mas patente e nítido — da razão imperfeita que é a razão humana, faz supor o êxito de uma Razão absoluta, de que participa a nossa. O irracional será, como conseqüência disto, só relativo: um momento na marcha da razão que avança, um obstáculo *interno* na actividade do Espírito, para que o avanço se dê — não, evidentemente, só do espírito empírico de cada um de nós, mas do Espírito absoluto que êle supõe e exige. E que é o Espírito? — Um ser, um estado, uma substância, uma coisa? — Não. Não é um ser, mas um acto; não um

estado, uma faculdade, uma coisa — mas sim um processo construtor e uno:

Tu, que eu não vejo, e estás ao pé de mim
e, o que é mais, dentro em mim — que me rodeias
com um nimbo de afectos e de ideas,
que são o meu princípio, meio e fim...

Que estranho ser és tu (se és ser) que assim
me arrebatas contigo e me passeias
em regiões inominadas, cheias
de encanto e de pavor... de não e sim...

És um reflexo apenas da minha alma,
e em vez de te encarar com fronte calma
sobressalto-me ao ver-te, e tremo, e exoro-te...

Falo-te, calas... calo, e vens atento...
és um pai, um irmão, e é tormento
ter-te a meu lado... és um tirano, e adoro-te!

Não-e-sim; tese-e-antítese: tais são as «regiões em que passeia» o Logos — Razão absoluta que está, «dentro em mim», concêntrica portanto com a consciência do homem, imanente a ela. Os *Sonetos* ministram-nos, repetidas vezes, a apresentação de uma tese e da respectiva antítese. Sucede até que uma poesia de Antero recebeu êsse título de *Tese* e *Antítese*. Comecemos nós por examiná-la a ela, por ser a que se apresenta por mais clara forma como sendo uma expressão de tese e antítese, e até no título.

Que problema nos dá? — O problema ético do reformador social. Êsse problema, podemos ennunciá-lo do seguinte modo: é razoável procurar o bem através de caminhos por onde se faz o mal? Ou então: o fim da justiça justifica os meios? De outro modo ainda: é lógico defender um ideal de justiça recorrendo à luta material com os homens?... Tem cada um de nós o seu ideal de justiça. Pois bem: pode o idealista combater por êle fora do domínio das ideas mesmas?...

A tese, aqui, responderá que não, condenando tôda a espécie

de recurso à fôrça. É o próprio ditame das palavras do Cristo; é a prègação de um Tolstoi; é a realização de um Ghandi: «tu, pensamento, não és fogo, és luz». «Embainha essa espada», disse o Cristo a S. Pedro.

O mesmo Cristo, porém, expulsou um dia os vendilhões do templo, com violento ademane. É que os problemas morais são por vezes complexos, extremamente subtis: e por isso mesmo apareceu a casuística de que muitos abusam. «Tu, pensamento, não és fogo, és luz», diz aqui a tese: não é lícito combater pela justiça social fora do domínio da propaganda das ideas; a arma do verdadeiro apóstolo é tão só a arma da persuasão. A antítese, pelo contrário, afirmará que sim, que o combate é lícito.

Antero, querendo considerar estes dois caminhos, não pode apresentá-los simultâneamente: uma das respostas tem de expor-se antes, e a outra depois. Seria imprudente o inferir de aí que é a última doutrina a que êle próprio adopta, por isso que o exame da sua obra em prosa nos não deixa tirar uma conclusão simplista. Hesitemos em tomar aqueles dois sonetos como defesa de uma idea com rejeição da oposta; vejamos nêles, prudentíssimamente, a exibição poética da tese-e-antítese, não superada, mas conservada, à maneira de um Proudhon e não de um Hegel — e falha, portanto, de solução dialéctica.

Razões poderosas, como se sabe, nos levam a condenar o emprêgo da fôrça para atingir qualquer género de bem social. Reside uma delas em que os meios da violência, pela atitude interior de quem desce a êles, são um mal em si. O estado de consciência de quem usa a fôrça é já por si mesmo uma coisa má. Servindo-nos da violência contra um mal externo, começamos por introduzir uma maldade em nós. Um regime de justiça e de verdadeira ordem não é, não pode ser um equilíbrio *mecânico* da sociedade, independente do espírito dos que a compõem, da bondade intrínseca de cada um dos homens. Tôda excelência social verdadeira pressupõe o respeito da dignidade da *pessoa*, isto é, do indivíduo capaz de elevar-se ao Espírito, à universalidade, à vontade-geral, à consideração do Todo.

Não se nega com isto que a estrutura política, o regime económico, as instituïções sociais, condicionem a possibilidade de

uma ordem ética. Bem ao contrário: e mil vezes o poeta defendeu tal critério, como precursor do socialismo, que o foi entre nós; o capitalismo é incompatível com o proceder equânime; mas nunca se pense, sem embargo disso, que uma transformação mecânica do regime económico, operada pelos meios do canhão e do obus, baste para determinar uma sociedade justa. Com efeito — aduzirá a tese — a recta sociedade que nós desejamos implica sentimentos de fraternidade entre os homens: e a violência, postergando os sentimentos de fraternidade e de amor, destrói uma condição de convivência justa. Quem quere construir uma sociedade fraterna, começando pelo uso de qualquer violência, é como quem pensa edificar uma casa destruindo os materiais que lhe servirão de alicerce — quere dizer, os únicos apropriados para os seus caboucos. E dizendo isto, não ataco nem defendo nenhuma idea: explico uma face do pensar do poeta: Neste momento, desenvolvo a tese da poesia de Antero: a de que «tu, pensamento, não és fogo, és luz»:

Já não sei o que vale a nova idea,
Quando a vejo nas ruas desgrenhada,
Torva no aspecto, à luz da barricada,
Como bacante após lúbrica ceia.

Sanguinolento o olhar se lhe incendeia;
Respira fumo e fogo, embriagada:
A deusa de alma vasta e sossegada
Ei-la presa das fúrias de Medea!

Um século irritado e truculento
Chama à epilepsia pensamento,
Verbo ao estampido de pelouro e obuz...

Mas a idea é num mundo inalterável,
Num cristalino céu, que vive estável...
Tu, pensamento, não és fogo, és luz!

Eis a *tese*. Sôbre isto, porém, as dúvidas da *antítese* vão brotar. «Compreende-se» — poderá dizer-se — «compreende-se o que alguém denominou um *clerc*: o puro sacerdote da religião da

Idea, que não sai do campo das ideas puras, que é o seu próprio». Porém... ¿se lhe fecham tal campo? ¿Se o obrigam a ocultar essa luz da idea, a qual não é fogo, mas só pura luz?

Eis-nos impelidos para o terreno da antítese. Reparem (dir-nos-á a antítese) que nos não é possível contemplar a luta como simples espectadores de um céu distante. Não: vivemos na terra: eis-nos na arena, ou pisamos o palco. Somos nós actores. Cada um dos homens — queira ou não queira — sofre os embates e as contusões da refrega. E depois — acaso o pensamento que não seja fogo é talvez impróprio para mover as almas; é talvez inapto para vencer o mal. Os que se opõem ao idealista (que só ergue um facho) ¿como actuam êles? — Opõem à luz a inércia do hábito; opõem-lhe o argumento de que «não é possível»; opõem-lhe a vaidade e o deleite próximo; opõem-lhe a estupidez; e o furor que cega; opõem-lhe ainda — o que é mal pior — a inércia intelectual que se recusa a ouvir, que se esquiva a receber as afirmações do Espírito. E como quer que a inércia seja sempre assomada, resistindo às ideas com efervescência e fúria, — surge-nos o problema do outro Antero: ¿que deverá fazer o servidor da idea quando sopram ventos para apagar a luz? «Le silence est la plus grande persécution: jamais les saints ne se sont tus», sentencia aqui o religioso Pascal; «il est vrai qu'il faut vocation, mais ce n'est pas des arrêts du Conseil qu'il faut apprendre si l'on est appelé, c'est de la necessité de parler... il faut crier d'autant plus haut qu'on veut étouffer la parole plus violemment...» ¿Que caminho lhe resta, ao apóstolo da paz, se lhe não deixam acender o seu farol pacífico, e demonstrar a idea?... Caïremos na antítese?... Diz assim Antero: «A missão do revolucionário é uma obra de paz, de reflexão, quási de ciência... Revolução não quere dizer guerra, mas sim paz; não quere dizer licença, mas sim ordem, ordem verdadeira pela verdadeira liberdade. Longe de apelar para a insurreição, pretende preveni-la, torná-la impossível: só os seus inimigos, desesperando-a, a podem obrigar a lançar mão das armas. Em si é um verbo de paz, porque é o verbo humano por excelência».

Tal afirma o poeta, falando agora em seu próprio nome; e se é a antítese o que vem no remate daqueles dois sonetos da

Tese e *Antítese*, talvez seja isso por motivos de arte, e não porque resida na afirmação da antítese o pensamento preferido pelo autor da poesia, a sua definitiva conclusão moral:

Num céu intemerato e cristalino
pode habitar talvez um Deus distante,
vendo passar, em sonho cambiante,
o Ser, como espectáculo divino.

Mas o homem, na terra onde o destino
o lançou, vive e agita-se incessante;
enche o ar da terra o seu pulmão possante...
cá da terra blasfema ou ergue um hino...

A idea encarna em peitos que palpitam:
O seu pulsar são chamas que crepitam,
paixões ardentes como vivos sóis!

Combatei, pois, na terra árida e bruta,
té que a revolva o remoinhar da luta,
té que a fecunde o sangue dos heróis!

Como se vê, uma tese e uma antítese no domínio da ética, uma tese e uma antítese na actuação social, apresentadas ao leitor como tese e antítese — eis o que se encontra nesses poucos versos. E passemos a outros.

Examinem-se, por exemplo, dois pares de sonetos de inspiração metafísica, distantes um do outro pela posição no livro, e que podemos não notar que são tese e antítese, se nos não lembrarmos de os relacionar entre si: o *Espiritualismo* e a *Redenção*.

¿Que problema, o dessas duas poesias?

Um grande problema: o da consciência. Podemos formulá-lo do seguinte modo: ¿que função tem a consciência no evoluir do Cosmos? Êste problema, sendo capital na discussão filosófica, não podia deixar de atrair Antero, em quaisquer circunstâncias da sua vida; mas é possível que a leitura de Hartmann — o autor da *Filosofia do Inconsciente*— retivesse nêle a atenção do poeta: ¿Que pesa a consciência, que faz ela no mundo?

Para certos cientistas, como todos sabem, a consciência não passa de um epifenómeno, palavra que denota um fenómeno acessório, cuja presença (ou cuja ausência) não tem influxo de qualquer espécie no fenómeno principal que se considera. Segundo Mandsley, Clifford, Huxley, Hodgson e outros cientistas da mesma escola, sucede assim à consciência do homem, em relação aos fenómenos do sistema nervoso. A consciência, para êles, é tão incapaz de qualquer reacção sôbre o organismo físico correspondente como a nossa sombra, por exemplo, sôbre os nossos passos, quando caminhamos pela estrada fora. A consciência seria — poderemos dizer — comparável aos faróis de um carro automóvel, que iluminam a estrada por onde segue o carro, sem interferirem de maneira alguma no funcionamento do seu motor. Para tais cientistas, a história inteira da humanidade, se não houvesse de facto consciência no homem, teria sido aquilo que realmente foi. Certos autómatos inconscientes, iguais aos corpos dos nossos avós, haveriam feito o que êles fizeram; outros autómatos inconscientes, iguais aos corpos das nossas pessoas, fariam tudo aquilo que nós fazemos. Uns corpos humanos inconscientes haveriam construído as naus portuguesas, outros corpos humanos inconscientes as teriam levado até a Índia... Tal é a doutrina do epifenomenismo. Ao que nos parece, só quem a siga no absoluto rigor pode chamar-se com direito «materialista», e *não* é de facto materialista quem quer que admita a acção recíproca da consciência humana e do mundo físico.

Não é indispensável, claro está, chegarmos à extremidade de tal concepção (pelo que toca à vida da humanidade) para supormos que a existência do consciente — do sentir, do juízo, da representação, da idea — não é necessária à existência do mundo, de um universo material e até orgânico, com os seus planetas e as suas florestas, as suas montanhas e os seus mares, as suas cavernas e os seus vulcões. A Deus chamou Hartmann o «Inconsciente», e tal foi a idea que exprimiu Antero num soneto intitulado com êsse mesmo vocábulo, e que termina assim:

« — Quem és (lhe preguntei com grande abalo)
Fantasma a quem odeio e a quem amo?»

— Teus irmãos (respondeu), os vãos humanos,
Chamam-me Deus há mais de dez mil anos...
Mas eu, por mim, não sei como me chamo»...

«Não sei como me chamo» significa: «não tenho consciência do meu próprio ser; sou Deus sem saber o que sou». Presidiria, por conseqüência, à vida, um intelecto orgânico que não é consciente: e neste caso não seria a consciência uma energia básica e originária no mundo, nada teria com o que nêle é fonte, com as suas causas e a sua raiz. Outro poeta, Sully-Prudhomme, exprimiu esta idea também num soneto, de que eis aqui os três versos finais:

Étrange vérité, pénible à concevoir,
Gênante pour le cœur comme pour la cervelle,
Que l'Univers, le tout, soit Dieu sans le savoir!

De passo, notemos que a antítese não é só de ideas, mas de sentimentos: «fantasma a quem odeio e a quem amo», diz até Antero. Ora, chegados a êste ponto, reparemos nisto: se a consciência é um acidente inútil na marcha que segue êste nosso mundo, e de maneira alguma um factor necessário, que valor, em suma, poderá ser o do espiritualismo? O espiritualismo? não poderá passar — se é aquilo a verdade — de um vago protesto da existência real contra a funda cegueira a que está condenada; não mais será que um anseio vácuo, um anseio que um sôpro poderá matar. Se a consciência, no mundo, não é qualquer coisa fundamental, — torna-se admissível que acabará um dia, e que só passa a existir, de futuro, a treva primitiva conglobada, a noite sem fim do inconsciente. Inconsciente tudo: o Deus-Universo, ou o Universo e Deus. Eis a idea menos poética, se nos não iludimos, de tôdas as ideas de tal natureza. Será ela susceptível de expressão poética? (Digo *poética*, de verdadeira poesia: não digo um trabalho de metrificação e de rima; digo de poesia, e não dessa coisa decepcionante e tôla, sem tom nem som, a que se dá o nome de «poesia didáctica»). Será essa tese, materialista e torva, capaz de assumir uma expressão poética? Antero de Quental demonstrou que sim, no díptico de sonetos do quarto ciclo a que deu o título de *Espiritualismo:*

Como um vento de morte e de ruína,
a dúvida soprou sôbre o Universo.
Fêz-se noite de súbito, imerso
o mundo em densa e álgida neblina.

Nem astro já reluz, nem ave trina,
nem flor sorri no seu aéreo berço.
Um veneno subtil, vago, disperso,
empeçonhou a criação divina.

E no meio da noite monstruosa,
do silêncio glacial, que paira e estende
o seu sudário, donde a morte pende,

só uma flor humilde, misteriosa,
como um vago protesto da existência
desabrocha no fundo da Consciência.

•

Dorme entre os gelos, flor imaculada!
Luta, pedindo um último clarão,
aos sóis que ruem pela imensidão,
arrastando uma auréola apagada.

Em vão! Do abismo a bôca escancarada
Chama por ti na gélida amplidão...
Sobe do poço eterno, em turbilhão,
a treva primitiva conglobada...

Tu morrerás também. Um ai supremo,
na noite universal que envolve o mundo,
há-de ecoar, e teu perfume extremo

no vácuo eterno se esvaïrá disperso,
como o alento final de um moribundo,
como o último suspiro do Universo.

São numerosos, ao que suponho, aqueles que não sentem a poesia de ideas, e em cuja opinião o poeta de ideas não pode atingir a verdadeira poesia. Tais indivíduos, como é de prever, nunca se resignam a aceitar a hipótese de que é a sua sensibilidade que não tem alcance: nunca êles admitem que falte uma

corda — ou várias cordas — na emotividade artística de que são dotados. Para êles, se não sentem poesia na poesia de ideas — é que poesia de ideas não a pode haver. Não me espantaria, por conseguinte, de que alguém não achasse a menor poesia nesses dois sonetos que trasladei. Eu acho-os poéticos, a-pesar-de claros. Creio que a poesia, considerada em si, não é incompatível com a clareza da idea, como tanta gente se obstina em crer, — e diria que o racionalista fervoroso e poético é que é o verdadeiro racionalista. Por isso Antero escreveu algures: «A idea poética sai tanto mais abundante e livre quanto mais clara e lógica é a idea filosófica. E digam lá que a crítica é inimiga da inspiração!» Quanto a nós, é absurdo opor inspiração e crítica: porque a crítica, ao cabo de contas, é um momento no processo da inspiração artística, é uma face dêle, faz parte dêle. Num Antero, a clareza e coerência da idea filosófica era factor favorável à inspiração poética (o que não quere dizer que o seja em outros). Para os grandes espíritos, as divisões do espírito não são reais (inspiração e crítica, emotividade e intelecto, etc., etc.): êles sentem no íntimo do seu próprio ser a unidade profunda e espiritual.

Mas venhamos à idea daqueles sonetos. Que dizem êles?

Como um vento de morte e de ruína
a Dúvida soprou sôbre o Universo...

Que dúvida? — A dúvida do espírito quanto a si mesmo; a dúvida, em suma, quanto à razão de ser do espiritualismo. A favor do espiritualismo, todavia, há um facto positivo, incontestável (e não há que distinguir, para êste novo caso, entre espiritualismo e idealismo). Qual facto? — O próprio facto da consciência. «Os factos da consciência são pois, não só factos positivos, mas os factos positivos culminantes», escreveu Antero num dos seus trabalhos, a *Filosofia da Natureza dos Naturalistas*. É o próprio facto da consciência que aí protesta contra a dúvida:

Só uma flor humilde, misteriosa,
como um vago protesto da existência,
desabrocha no fundo da consciência...

Mas reparemos na natureza de tal protesto. Vago? Misterioso? Humilde?... É a *tese:* a tese de que o protesto da consciência é vago. Mas, se bem repararmos nesse protesto, — protesto que é vago no entender da *tese* — não veremos nêle uma raiz da *antítese?* Com efeito, se existe consciência nesta trama do mundo, ela há-de ter uma função no mundo, — um laço, um esteio, uma razão de ser no Universo. O próprio princípio de razão suficiente (que serve de base à ciência mecânica que reduz a consciência a um epifenómeno, e que ela portanto não poderá negar) exige uma razão suficiente para o facto de existir a consciência. Se ela existe, há-de ter um papel. No entanto, o poeta (que nos quere apresentar uma concepção filosófica, e não defender uma determinada doutrina) logo nos mostra no seu segundo soneto o quadro da morte da consciência. É a *tese* (de índole materialista) do carácter superficial da consciência. E a *antítese?* Que alegará a antítese? — O seguinte: se um facto psicológico (como dizeis) aparece agregado a um fisiológico, é que êste último, em si, algo terá de psicológico, — e o físico será, por generalização legítima, a maneira como o psíquico se revela ao psíquico. Os factos conscientes, para vós, são os factos reais e indubitáveis. Os fenómenos cerebrais (por outras palavras) são uma espécie de desenhos hipotéticos de experiências psíquicas e conscientes, experiências que concebemos realizadas por um espectador imaginário. O espectador do funcionamento de um cérebro só pode conceber a operação real imaginando outros factos subjectivos, mais fundamentais e de raiz, com outras leis psicológicas, de que os movimentos visíveis daquele cérebro seriam apenas a figuração. O que é em mim uma experiência interna aparece aos outros como operação mecânica. Eu sinto, eu tenho ideas, eu busco exprimi-las: e no entanto, o que em mim vós vêdes são só movimentos. Psíquico, físico: qual das duas coisas é que é o sinal, e qual das duas, pelo contrário, será a coisa significada? O sinal — dirá a *antítese* — é o movimento, o facto físico: por isso que tudo, no movimento, não passa de aspecto formal e externo, redutível a um género de relações que só são expressões de relações mais fundas, inacessíveis aos meios de um observador. O mental, pelo contrário, é que é a coisa significada, — porque o meu prazer, ou o meu

desagrado, ou a idea que eu tenho, são de-certo aquilo que para mim êles são. O movimento físico, em resumo, é que é o abstracto; o movimento físico é que é o simbólico. Simbólico de quê? — Do movimento psíquico e mental. É como um modo de representação simbólica, que parece corresponder a uma coisa qualquer que se assemelha àquilo que a consciência sente quando esta se reduz ao que existe nela de mais rudimentar e de mais pobre. Ouçamos um pouco a prosa de Antero, antes de o ouvirmos nos sonetos da *antítese*. Abramos a *Filosofia da Natureza dos Naturalistas* e as *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX:*

«O dinamismo psíquico será pois a base do dinamismo mecânico... Eterno, immoto, absorvente, um mesmo tipo de perfeição e plenitude, só diversamente entrevisto — sonho, pressentimento, idea pura, — é o centro comum de atracção de tôdas as ideas dispersas, de todos os movimentos do universo. A cadeia universal de existências, na sua prodigiosa espiral de espirais, aparece-nos como a ascenção dos seres à liberdade, na qual descobrimos a causa final de tudo... A evolução não é apenas uma complicação crescente de fôrças elementares: é um alargamento de ideas, isto é, de existência verdadeira. E se o ideal supremo, que a tudo atrai, para que tudo gravita, é razão, vontade pura, plena liberdade, a evolução só será perfeitamente compreendida definindo-se como a espiritualização gradual e sistemática do universo... O espírito humano sente agora palpitar nas cousas o que quer que é análogo à sua própria essência... Se a conclusão final das ciências tem de ser, como creio, o mecanismo universal, a conclusão final do pensamento metafísico tem por seu lado de ser o universal idealismo. Mas já hoje se começa a compreender que entre estes dois termos não há contradição essencial e que esta *tese* e *antítese* é redutivel a uma *síntese*, que satisfaça plenamente, tanto a ciência como a especulação.»

Isto se nos apresenta na sua prosa. Na poesia, porém, deu êle expressão às duas ideas opostas, o que não quere dizer de maneira alguma que tivesse jàmais aderido à primeira. Vimos há pouco a expressão da *tese;* vejamos agora a expressão da *antítese*, doutrina preferida pelo seu pensar. É o díptico de sonetos da *Redenção:*

Vozes do mar, das árvores, do vento!
Quando às vezes, num sonho doloroso,
Me embala o vosso canto poderoso,
Eu julgo igual ao meu vosso tormento...

Verbo crepuscular e íntimo alento
das cousas mudas; salmo misterioso;
não serás tu, queixume vaporoso,
o suspiro do mundo e o seu lamento?

Um espírito habita a imensidade:
Uma ânsia cruel de liberdade
agita e abala as formas fugitivas.

E eu compreendo a vossa língua estranha,
Vozes do mar, da selva, da montanha...
Almas irmãs da minha, almas cativas!

•

Não choreis, ventos, árvores e mares,
côro antigo de vozes rumorosas,
das vozes primitivas, dolorosas
como um pranto de larvas tumulares...

Da sombra das visões crepusculares
rompendo, um dia, surgireis radiosas
dêsse sonho e essas ânsias afrontosas
que exprimem vossas queixas singulares...

Almas no limbo ainda da existência,
acordareis um dia na Consciência,
e pairando, já puro pensamento,

vereis as Formas, filhas da Ilusão,
cair desfeitas, como um sonho vão...
E acabará por fim vosso tormento.

Nos sonetos intitulados *Espiritualismo* assistimos à morte da consciência, à redução do Universo a uma totalidade de inconsciência: agora, pelo contrário, mostra-se-nos a ascenção de tudo que existe à integralidade do consciente. Tese e antítese.

Claro, a possibilidade do desaparecimento da consciência não significa, só por si, que seja ela epifenómeno; mas só a possibilidade da sua morte, unida à tese do epifenomenismo, realizaria uma concepção de verdadeiro materialismo. Com efeito, só é materialista verdadeiro quem veja na consciência um epifenó-

meno (e por isso incapaz de reagir sôbre as acções da natureza), e nas ideas, «reflexos das coisas no nosso cérebro» (o que é desconhecer por completo o verdadeiro carácter das ideas). Por outras palavras: quem suponha que as ideas são «reflexos das coisas no nosso cérebro» não pode admitir ao mesmo tempo que as ideas reajam sôbre as coisas, não pode conceber uma acção *recíproca* entre a consciência e o ambiente físico, entre o sêr inteligente e o corpo social. Aceitar essa acção recíproca — como faz o chamado «materialismo dialéctico» — é reconhecer a eficácia das ideas, e reconhecer a eficácia das ideas é afirmar que elas não são reflexos, e negar a doutrina do materialismo. De nada serviria distinguir aqui entre o materialismo «dialéctico» e o «mecanista»: só o materialismo mecanista é verdadeiramente materialista, e a noção de dialéctica é incompatível com a de materialismo. O «materialismo dialéctico», com efeito, não afirma que a dialéctica é material, mas que a materialidade é dialéctica: ora, dizer que o desenvolvimento da realidade se leva a efeito dialècticamente é dizer que a marcha da realidade se pauta pela marcha das ideas, que a cadeia dos fenómenos reproduz a cadeia dos pensamentos, — e sustentar, por conseqüência, uma dontrina idealista. Todo dialecta há-de pensar com Antero que «o universo, análogo no fundo ao espírito, só pelas suas ideas imanentes existe e se governa», e que «a evolução, vista desta altura, não é sòmente o processo mecânico e obscuro da realidade: é o próprio processo dialéctico do sêr, tem as suas raízes, comuns com as raízes da razão, na inconsciente mas fundíssima aspiração da natureza a um fim soberano, a consciência de si mesma, a plenitude do sêr e a ideal perfeição... O universo... transfigura-se: o seu movimento aparece como uma sucessão e encadeamento de ideas»... Ora, com isto coincide, a final de contas, o chamado «materialismo dialéctico», quando marca como têrmo da evolução humana o salto do reino da necessidade para o reino da liberdade. É que Antero sabia que era idealista; e os autores do «materialismo dialéctico», sendo-o também, tinham o ingénuo preconceito de o não serem.

ANTÓNIO SÉRGIO.

JACOB E O ANJO

MISTÉRIO EM TRÊS ACTOS UM PRÓLOGO E UM EPILOGO

PRÓLOGO

(A cena representa o quarto de dormir do Rei, *no palácio, durante a noite. O quarto é circular. Tem uma grande porta à direita, uma grande janela à esquerda. A janela deve estar situada de modo a poder deixar entrar uma larga barra de luz branca azulada (suponha-se luar) que ilumine o leito real. Êste deve estar colocado entre a janela e a porta. A altura da janela deve ser tal que um homem alto caiba de pé sôbre o peitoril. A altura da porta deve estar em boa relação com a da janela. E a largura do leito deve permitir que dois homens lutem em cima dêle com plena liberdade de movimentos. Assim tôda a cena dará uma impressão de grandeza desproporcionada ao tamanho normal das figuras humanas.*

O pano sobe o mais devagar possivel. O Rei *dorme sob o jôrro de luz que entra pela janela aberta. Subido o pano, a cena permanecerá sem alteração durante alguns segundos. Depois há uma leve pancada na bateria duma orquestra rudimentar oculta entre bastidores. Começa um prelúdio em surdina. Aparece de pé no peitoril da janela, em silhueta, a figura do* Anjo.

O Anjo *veste dos pés à cabeça uma espécie de malha que lhe modela todo o corpo. Tem os braços abertos um pouco levantados, como quem se prepara para subir ou voar, e umas asas que são meio asas meio barbatanas, e pròpriamente nem uma nem outra cousa, ligam-lhe os pulsos aos flancos. Pela posição em que aparece, o rosto mal se lhe distingue. Qualquer artifício de caracterização conseguirá que mal se lhe distinga em todo êste prólogo.*

De salto, o Anjo *cai sôbre o leito em que dorme o* Rei. *O* Rei *acorda sobressaltado, procurando soerguer-se.)*

REI *(grita com grande terror:)* — Socorro!...

(A orquestra invisível abandona bruscamente o prelúdio em surdina. Um comentário melódico várias vezes recomeçado, e várias vezes interrompido para só deixar ouvir os tambores e pratos marcando o ritmo, acompanha a luta que entretanto se trava entre o ANJO *e o* REI, *no leito. Os dois lutam primeiro de joelhos, depois de pé, ora separados, ora abraçados. De cada vez que larga o adversário, o Rei repete inùtilmente o seu grito:* «Socorro!...». *Muitas vezes repetido e atirado com tôda a fôrça, êste grito deve dar uma impressão de intenso terror: como se o* REI *lutasse com um monstro. Ora a luta dos dois é um bailado de cuja qualidade e execução — bem como do comentário musical — depende, principalmente, o efeito dêste prólogo: Bailado simultâneamente hierático, feroz e grotesco, simbólico da luta de Jacob e o Anjo. Os movimentos e atitudes do* REI *são simples, pesados, espessos,* gauches, *podendo, talvez, ser executados pelo próprio actor que no decorrer do poema desempenhe o papel de* REI; *ao passo que os do* ANJO *se multiplicam executados com tôda a naturalidade, convindo, pois, sejam executados por um verdadeiro bailarino. A nota de ferocidade do bailado deve ser dada tanto pelo* REI *como pelo* ANJO; *mas o* REI *dá-la-á aliada ao grotesco e à impotência; o* ANJO *à ironia e à sublimidade. Para o fim do bailado, o* ANJO *dominou completamente o* REI: *Ajoelhou-o a seus pés, e tem-lhe a garganta apertada nas mãos ambas. Trá-lo assim, de rastos, até bôca de cena. A música pára, não acabada mas inoportunamente interrompida. O* ANJO *tem o* REI *a seus pés, aperta-lhe o pescoço nas mãos, e estão ambos de perfil para o público. O* ANJO *levanta a cabeça muito devagar, até ficar com ela inteiramente voltada para cima. Não deixa, porém, de subjugar o* REI *que se esforça por libertar-se. Há uma pancada, agora violentíssima, na bateria, apagam-se tôdas as luzes no palco e na sala. Rompe imediatamente, a plenas vozes, um côro entoando os primeiros compassos dum hino religioso; o qual também é abruptamente interrompido, e no mesmo instante se acende a luz sôbre o cenário que já conhecemos.*

PRIMEIRO ACTO

(Acende-se, pois, a luz sôbre o cenário já conhecido: Quarto de dormir do REI, *no palácio. Mas já não é durante a noite. A cena está agora inundada de claridade. Além do leito há duas largas cadeiras, uma de cada lado, e roupa amontoada no chão. O* ANJO *desapareceu. O* REI *arremessa-se do leito mal começa o acto.)*

REI *(grita com grande terror, como no prólogo:)* — Socorro!...

(A porta abre-se para fora. Dois GUARDAS *aparecem, afastando violentamente as duas bandas de reposteiro penduradas diante dela. Trazem, na mão, uma espécie de alfange levantado. Surgem com um ar de bonecos de mola que saltam. O seu aspecto é feroz, e ao mesmo tempo cómico pela mecanização de todos os gestos e atitudes: atitudes e gestos antes de bonecos de corda que de gente viva.*

O REI *corre para êles; mas voltando-se de repente, vê a janela sem ninguém. Passa então os olhos por todo o quarto, procura recuperar o domínio de si, compõe-se, endireita-se, vem até bôca de cena, olha desdenhoso, pomposo, severo, para os dois* GUARDAS *de alfange erguido.)*

REI — Que quereis? Alguém vos chamou?

(Silêncio dos GUARDAS. *Baixam o braço com o alfange.)*

REI — Sois mudos, ou surdos? É preciso puxar-vos a língua, ou rasgar-vos as orelhas? Não vos preguntei o que quereis? Falo convosco, imbecis!

(Os GUARDAS *hesitam, consultam-se ràpidamente com o olhar. Um dêles avança três passos, perfila-se mais, fala com a voz trémula.)*

PRIMEIRO GUARDA — Fostes vós que gritastes, senhor. Nós somos os vossos humílimos guardas... *(Recua três passos, voltando à primeira posição.)*

REI — Eu gritei? Já sei!: Gritei. Tive um pesadelo horrível. Acordei sobressaltado. Como sois prontos em acudir-me..., quando se trata de sonhos! Mas sereis os primeiros a entregar-me, quando amanhã os meus inimigos vierem buscar a minha vida. Talvez sejais vós próprios os meus assassinos... Odiais-me muito, não é verdade? *(Silêncio dos* GUARDAS.*)* *Falo convosco,* imbecis! Não vêdes que falo convosco?

PRIMEIRO GUARDA *(avança outra vez três passos, fala sempre com voz trémula, continua a nada perder da sua correcção.)* — Nós somos os vossos humílimos guardas, senhor. Nada no mundo nos pagaria a vossa preciosíssima existência... *(Recua três passos.)*

REI — Retirai-vos! Não posso suportar o vosso servilismo e a vossa hipocrisia.

Os GUARDAS *desaparecem atrás do reposteiro. O* REI *está de costas para a janela. Não vê, pois, que o busto do* BOBO *assomou ao peitoril.)*

BOBO — Bom dia, rei de baralho de cartas!

REI *(volta-se de-repente, solta o mesmo grito de intenso terror:)* — Socorro!

(Ninguém aparece à porta. O BOBO *senta-se no peitoril: as pernas bamboleantes, os braços abertos, as mãos nas ombreiras da janela. Veste qualquer trajo inspirado nos dos bobos medievais; mas tem, dos pulsos aos flancos, as mesmas asas-barbatanas do* ANJO, *que abrem e fecham conforme êle ergue ou deixa cair os braços. As do* ANJO *eram brancas; estas são da côr do fato.)*

BOBO — Porque gritas? Se eu te quisesse matar, não te haveria poupado há pouco: Tive o teu real pescoço nas minhas mãos, ¿ não é verdade?

REI — Socorro!... *(Vai recuando para a porta, meio curvado, e sem poder desfitar o* BOBO. *De-repente volta-se, atira-se contra o reposteiro com o mesmo grito de aflição:)* Socorro!...

(O BOBO *desaparece. Reaparecem os dois* GUARDAS *com o seu alfange desembaïnhado.)*

REI — Prendam-no! Agarrem-no! Quis estrangular-me esta noite. É um demónio evocado pelos bruxos meus inimigos... Mas onde estáveis? Que guardas sois vós? Fartei-me de gritar! Nunca vindes quando é preciso... *(Repara que não está ninguém na janela; fica desorientado. Os* GUARDAS *embaïnharam os seus alfanges. Estão direitos e imóveis como estátuas. Então hesita, procura serenar, ataranta-se, disfarça, endireita-se, vem até frente, volta-se de lado para os* GUARDAS, *fala com superioridade e sarcasmo.)* Haveis de ser sempre os mesmos imbecis! Acusava-vos não há um minuto de só virdes em se tratando de sonhos. Lembro-me de experimentar-vos: sonho outra vez; cá estais outra vez! E com o vosso cutelo em punho, com a vossa repugnante cabeça de cãis... Tudo para me fazerdes crer que prezais muito a minha vida. Imbecis! Como se alguém pudesse prezar uma vida que o seu próprio dono acha odiosa! Como se os escravos pudessem amar um tirano como eu, caprichoso como eu, cruel como eu! Ide-vos! Não posso suportar a vossa grosseira dissimulação. Mas dizei-me: ¿ porque sois vós tão cobardes? tão indecisos? Não compreendo como ainda não entrastes na minha câmara, emquanto eu dormia, e me não assassinastes... Certo é que raras vezes consigo dormir, agora; nem sequer deitar-me. Mas podíeis espiar o meu sono da madrugada; esperar ocasião. E ainda podíeis fugir com parte dos meus tesoiros... Sois muito imbecis! Nada mais fácil do que a vossa fuga. Ninguém ousaria opôr-se aos guardas da suprema confiança de el-rei... *(Ligeira pausa. Silêncio e imobilidade dos* GUARDAS.) Nem sei porque

vos digo estas cousas imprudentes. Oh, há uns tempos que não ando bem! E ouvis, ao menos, o que digo, imbecis? entendeis, ao menos, o que digo?

PRIMEIRO GUARDA *(avança outra vez três passos, fala com a mesma voz trémula, mantém a mesma rigidez.)* — Nós somos os vossos humílimos guardas, senhor. Vossa Magestade acordou hoje bem humorado: Apraz-lhe brincar com os seus humílimos guardas e indignos servos. Mas o nosso dever é acudir sempre que ouçamos chamar Vossa Magestade. Perdoai a estreiteza da nossa inteligência: Não há meio de sabermos quando Vossa Magestade brinca ou realmente chama. E podia suceder que a preciosíssima vida de Vossa Magestade corresse algum risco...

REI — Saí da minha vista!

(O Guarda que falou recua três passos e põe-se a-par do outro. Desandam ambos, desaparecem atrás do reposteiro. O REI *passeia, agitado, a tôda a largura da cena. Vai à janela, espreita primeiro a mêdo, depois debruça-se para fora. O* BOBO *sai àgilmente de debaixo do leito, põe-se de pé.)*

BOBO — Estou aqui, rei de baralho de cartas!

REI *(volta-se repentinamente, com os braços no ar, uma expressão de loucura, e o mesmo grito:)* — Socorro!...

BOBO — Inútil gritar. Os teus guardas julgarão que continuas a experimentar a sua inteligência. És pouco previdente, rei.

REI — Socorro!...

(Procura trepar à janela; mas tão embaraçadamente, que rola no chão. Assim fica todo encolhido contra o muro, sem tirar os olhos do BOBO. *Êste avança devagar para êle, agarra-o pelo pescoço, trá-lo de rastos até bôca de cena como o* ANJO *no prólogo. Larga-o aí.)*

BOBO — Queres que vá eu próprio chamar os teus guardas?

REI — Socorro!...

BOBO *(vai à porta, segura no reposteiro, chama para dentro:)* — Eh!, gente d'el-rei!

(A porta abre-se imediatamente, reaparecem os dois GUARDAS *com o seu alfange no ar. O* BOBO *perfila-se no meio dêles e espera. O* REI *levanta-se e lança-se pela porta aberta.)*

A VOZ DO REI, *no corredor:* — Socorro! Socorro!

(Sente-se crescer um tumulto, emquanto o BOBO *espera entre os dois* GUARDAS. *Vozearia fora. O* BOBO *e os* GUARDAS *chegam-se um pouco ao lado. O* REI *entra seguido de soldados, criados, cortezãos. Veem também o* GENERALÍSSIMO *e o* FÍSICO *do Paço. Têm ares imponentes e vestem mais ricamente que todos os outros.)*

REI *(dirige-se aos* GUARDAS *que ladeiam o* BOBO. *Os seus ares, gestos e atitudes são outra vez seguros, autoritários, sobranceiros.)* — Fiz a última experiência. Inútil! Haveis de ser sempre os mesmíssimos imbecis. Mas imbecis, ou pérfidos? Vindes quando é supérflua a vossa vinda. Só não ouvis quando verdadeiramente grito; quando a minha vida corre o maior dos perigos ao lado da vossa indiferença... Imbecis ou pérfidos? Ides ser açoitados na praça pública! Não! Ides ser condenados à morte.

BOBO *(avança dois passos, dobra um joelho em terra.)* — Perdão, real senhor: A tua indispensável existência não corria o mínimo dos perigos na presença do mais dedicado dos teus servos. Lembra-te que fui eu quem chamou contra si próprio, e simplesmente para sossegar a tua excitação, estes tristes idiotas que não viriam se não ouvissem qualquer voz estranha...

REI — Cala-te! Breve ajustaremos contas. Não falo agora contigo.

(O Bobo *levanta-se, vai novamente perfilar-se entre os* Guardas. *Então o* Primeiro Guarda *avança outra vez três passos, cai de joelhos em terra aos pés do* Rei.)

Primeiro Guarda — Piedade, senhor! Mandai açoitar-me! A vossa cólera é justa. Mandai açoitar-me! Cinqüenta açoites, cem açoites, na praça pública. Mas poupai a minha vida! Não é por mim. Sabeis que tenho três filhos pequenos. Lembrai-vos, senhor! Quisestes que os trouxesse à vossa real presença... Sabeis que por estes dias nascerá outro. Tivestes a imensa benignidade de vos oferecerdes para padrinho... Ninguém tem o vosso coração, senhor: Ninguém mostra tanta bondade aos seus criados...

Rei — Espera lá. *(Grita para os lados:)* Tragam-me onde me sente! Não vêdes o vosso rei de pé? Dêem-me o meu casaco de peles! Isto não é trajo com que se condene gente à morte. E calcem-me uns sapatos; não vêdes o vosso rei descalço? O que vos vale é eu estar bem disposto.

(Um criado vai imediatamente buscar uma das cadeiras. Outro uns borzeguins que devem estar debaixo do leito. Outro um longo casaco de peles que procura entre a roupa amontoada no chão. O Rei *enfia o casaco, senta-se, acomoda-se molemente na larga cadeira, estende as pernas a outro criado que lhe calça os borzeguins. Os restantes criados, os soldados, os cortezãos, espalharam-se pela cena. Alguns postaram-se ao fundo; outros formam pequenos grupos. O* Generalíssimo *está à direita da cadeira do* Rei, *o* Físico *à esquerda. O* Rei *dirige-se então ao* Primeiro Guarda, *que não mudou de posição.)*

Rei — Pronto. Podes continuar.

Primeiro Guarda — Piedade, senhor! Mandai açoitar-me! A vossa cólera é justa. Mandai açoitar-me! Cinqüenta açoites, cem açoites, na praça pública. Mas poupai a minha vida! Não é por mim. Sabeis que tenho três filhos pequenos. Lembrai-vos, senhor! Quisestes que os trouxesse à vossa real presença...

REI — Estás a repetir o que já disseste. Não sabes dizer senão isso?

PRIMEIRO GUARDA — Senhor, não sei dizer senão a pura verdade dos factos. Já não consigo exprimir o que sinto! Para vos bem servir, habituei-me a nada dizer do que sentisse. Quis até habituar-me a não sentir... *(Rompe em soluços.)*

REI — Levanta-te! Perfila-te! És indigno! Os meus guardas não se embaraçam com os filhos. Os meus guardas têm a maior alegria em dar a vida para aplacar a cólera do seu rei...

(O PRIMEIRO GUARDA *levanta-se imediatamente, apruma-se, recua três passos, volta à primeira posição: tudo com a rigidez que perdera um pouco falando. Logo o* SEGUNDO GUARDA *avança três passos, cai como o primeiro de joelhos em terra.)*

SEGUNDO GUARDA *(estende as mãos para o* REI.) — Piedade, senhor! Sabeis que sou o sustento de minha mãi cega. Sabeis que sou a luz dos seus olhos. Quisestes vós próprio, com a imensa doçura do vosso coração, conhecer a minha pobre mãi velha e cega...

REI — Levanta-te! Os meus guardas não gesticulam! Os meus guardas não têm mãis cegas. És tão indigno como o teu companheiro. Não passais de duas mulheres fracas; e eu a contar convosco para me defenderdes!

(Logo o SEGUNDO GUARDA *se levanta, se perfila, recua três passos e toma a primeira atitude. O* REI *baixa a cabeça, parece meditar. Breve silêncio.)*

REI *(sem erguer a cabeça:)* — Que pensas dêstes casos, estranjeiro?

BOBO — Falas comigo, senhor?

REI — Contigo, sim.

BOBO — Não tenhas piedade, senhor. Condena! mata! derruba! Todos os grandes chefes devem cometer iniqüidades e crueldades: Faz parte da sua auréola. Demais..., ¿ como seguir um caminho triunfal sem esmagar várias inocências? Nenhum triunfador se embaraça com ninharias.

REI *(levanta a cabeça.)* — És mais franco do que os meus conselheiros; e talvez menos estúpido.

BOBO — Obrigado, senhor. Também sou dessa opinião.

REI — Julgo, porém, que não falarias do mesmo modo se fôsse a tua vida que estivesse em jôgo...

BOBO — Continuamos de acôrdo: Julgo que não falaria do mesmo modo.

REI *(levanta-se.)* — Sim? Eis a vossa imparcialidade! Pois acabas de lavrar também a tua sentença: Vais morrer com os meus guardas. E não és tu o causador de tudo? Mas quem és tu? Ainda ninguém ousou o que tu ousaste! É preciso inventar para ti um novo género de morte. Aproveitaste-te dum livro idiota que abri ontem à noite, vieste na perturbação dos meus sonhos, arrastaste-me no chão e quiseste estrangular-me... Sim, é preciso inventar para ti novas torturas; tormentos desconhecidos. *(Senta-se.)*

BOBO *(serenamente:)* — O livro que ontem lêste não é um livro idiota.

REI — Não me contradigas!

BOBO — Repito-te, senhor: Não é um livro idiota. É um livro cheio de verdades mais luminosas do que a razão do homem. Por isso parece obscuro à maioria dos olhos. Mas eu vim abrir os teus olhos, rei. Vim explicar-te a luta de Jacob e o Anjo, que ontem leste sem nada entender... Se tivesses entendido, saberias

que não vim na perturbação dos teus sonhos ; mas num momento em que o sono libertara a tua verdadeira inteligência das mentiras que te estrangulam...

REI *(volta a levantar-se.)* — Tu !, foste tu que quiseste estrangular-me !

BOBO — Não quero estrangular-te, rei ; rei de baralho de cartas ! Quero lutar contigo a luta de Jacob e o Anjo. Mas o maior triunfo de Jacob não está em ser chefe de ninguém nem de nada ; não está em vencer os Anjos do Senhor, para ser poderoso na terra. Está em ser vencido por êles ! Não quero estrangular-te..., quero vencer-te. Vim cegar os teus olhos terrenos com os raios de Deus... *(Avança três passos para o Rei.)*

REI *(ergue os braços com o seu grito de terror :)* — Socorro!...

(Os dois GUARDAS *adiantam-se mecânicamente, agarram o* BOBO *cada um por seu ombro, recuam com êle. O* REI *olha em volta, sorri, procura dominar a sua agitação, senta-se, volta a olhar para um lado e outro, volta a sorrir. Dirige-se ao* GENERALÍSSIMO *e ao* FÍSICO *:)*

REI — Então ? não vos pareço bom actor ? Sei fingir bem o mêdo, han ?

GENERALÍSSIMO — Nenhum actor o fingiria melhor em todos os vossos imensos domínios.

FÍSICO — Nenhum, em todo o mundo.

GENERALÍSSIMO — Se Vossa Magestade, porém, me permitira uma pequena observação, diria que Vossa Magestade é demasiado afável manifestando os seus talentos a êsse miserável bobo. Perdoai, senhor : mas a distância entre um chefe e os seus inferiores tem de ser sempre guardada...

FÍSICO — Chego à mesma observação sôbre a excessiva ame-

nidade de Vossa Magestade ; mas por outras razões : Como físico indignamente honrado com o precioso encargo de defender a saúde de Vossa Magestade, inquieto-me pensando que Vossa Magestade não poupa suficientemente a sensibilidade excepcional, digamos anómala, de que é dotado, e que nos últimos tempos...

BOBO — Deixas-me falar, senhor ?

REI — Todo o condenado tem direito a alguma condescendência.

BOBO — Manda então que me larguem ! Amarrotam-me as asas. Não sei falar com as asas amarrotadas.

REI *(aos* GUARDAS :) — Largai-o. Ou julgais que realmente tenho mêdo ?

(Os GUARDAS *largam-no.)*

BOBO — Tanto mentes tu como os teus lacaios. Todos sabeis que o teu mêdo não é fingido. Mas quem são êsses lacaios autoritários ? Ao mesmo tempo que te adulam, procuram impor-te a sua vontade.

REI *(dirige-se ao* GENERALÍSSIMO *e ao* FÍSICO :) — Dizei-lhe quem sois.

(O GENERALÍSSIMO *e o* FÍSICO *entreolham-se como consultando-se ; assumem um grande ar de dignidade ofendida. Silêncio breve.)*

REI — É a vós que me dirijo, senhores.

GENERALÍSSIMO *(fala numa atitude hirta e digna, a cabeça erguida, olhando em frente.)* — O dever da obediência sujeita-nos a bem duras provas ! Nunca julguei ter de responder a um vil truão que me insulta. Mas a obediência aos superiores é o primeiro dever dum militar que quere ser obedecido. Não há fôrça sem

disciplina. Sou Generalíssimo dos exércitos de El-Rei nosso senhor: Do mais graduado ao mais humilde, todos os soldados do reino devem reconhecer-me como seu superior que realmente sou. Assim aprouve a El-Rei nosso senhor, em atenção aos longos anos que o servi alargando os seus domínios nas cinco partes do mundo.

FÍSICO *(num tom mais brando, mas também de cabeça erguida e sem olhar o* BOBO.) — O dever da obediência não é só um dever de soldados; mormente da obediência a um soberano tão sábio e benigno como o que temos a felicidade de possuir. Não impede que o cumprimento dêsse dever se torne às vezes doloroso. Sou o médico de Suas Magestades El-Rei e a Raínha. Indigno embora dessa altíssima honra que tantas preocupações me custa, — não foi levianamente que tal honra me há sido concedida. Convencido, desde muito novo, de que o espírito do homem nada consegue senão desvairar e fantasiar onde quer que não atinja a certeza científica, desde muito novo consagrei a minha vida à ciência. Tenho vencido em concursos públicos todos os sábios nacionais. Nenhum sábio estranjeiro ignora os meus trabalhos.

REI — Obrigado, senhores. A-pesar-de tudo, não se pode bem dizer que a modéstia seja a primeira das vossas virtudes.

GENERALÍSSIMO e FÍSICO *(falam ao mesmo tempo.)* — Citamos factos, senhor.

(Voltam-se quási nada um para o outro. Sorriem encantados com o acôrdo das suas ideas e palavras. Sempre sorrindo, fazem um ao outro uma ligeira vénia cerimoniosa. Tornam à primeira posição, e o sorriso desaparece-lhes instantâneamente da bôca. O REI *dirige-se ao* BOBO.)

REI — Estás elucidado, bobo. Falta que fales tu. Quem és tu, afinal?

BOBO — Já estava elucidado. Sou o que já sabia. Vejo antes. Vejo através. Não me chamaste bruxo? Além do teu Generalís-

simo e do teu Físico, já conheço o teu Sumo Sacerdote, o teu Juiz Supremo, o teu Poeta Oficial. Porque os não mandas entrar? Não desgostaria de os ver mais de perto. Estão agora na ante-câmara do salão nobre, onde esperam que lhes dês audiência...

REI *(fala para o lado.)* — Recebo hoje neste quarto. Ide prevenir.

(Um cortezão sai.)

BOBO — Posso dar-te outras provas da minha televisão: Sua Magestade a Rainha, por exemplo, sai neste mesmo instante de sua câmara, entre duas das suas mais dilectas aias. Claro que se encaminha para os aposentos de seu real espôso, alarmada com a notícia de que um louco perigoso, desconhecido, se introduziu esta manhã, não se sabe como, nesses aposentos... *(Volta-se para a porta.)* Nada temais, senhora minha: É sôbre as almas que eu caio.

(Todos se voltam para a porta. A RAÍNHA *apareceu à porta. Uma* AIA, *de cada lado dela, afasta e segura uma tira do reposteiro. Ficam as três suspensas. Imobilidade e silêncio absolutos de todos emquanto o* BOBO *fala.)*

BOBO — Que importa a alma a qualquer filha de Eva como vós? principalmente se é bela como vós? Nada temais, bela senhora minha! Não venho buscar senão a alma de vosso real esposo; e nem um só cabelo dêsse corpo me interessa, bela costela dêle!

(A RAÍNHA *atira um riso agudo e como cacarejado, meneando-se; e logo olha para uma* AIA, *para outra, convidando-as a também achar graça. As duas* AIAS *riem imitando o riso da* RAÍNHA. *Então a* RAÍNHA *avança com passinhos curtos e corridos, sempre meneando-se um pouco, um sorriso como gravado nos lábios pintados a vermelhão. Traz o braço direito erguido, e segura na ponta dos dedos a cauda do vestido resplandecente. É muito bela.*

As AIAS *ajustam todos os gestos e passos pelos seus. Os cortezãos curvam-se profundamente à entrada da* RAÍNHA. *Um criado vai imediatamente buscar a outra cadeira, que põe a-par da do* REI. *O* GENERALÍSSIMO *e o* FÍSICO *afastam-se um pouco. A* RAINHA *senta-se. As* AIAS *postam-se atrás da sua cadeira.)*

RAÍNHA *(diz como uma criança que recita de cór :)* — Quero significar a meu muito amado espôso a alegria que me invade vindo encontrá-lo são e salvo depois do pavoroso atentado desta noite...

REI *(com certa irritação :)* — Não houve atentado.

RAÍNHA *(noutro tom ; com vivacidade fútil :)* — Não houve atentado ? É pena ! Tinham-me dito que houvera atentado ; um pavoroso atentado, praticado por um monstro...

REI — Não sei se houve atentado ! O monstro é êsse. *(Designa o* BOBO.)

RAÍNHA — É êste, o monstro ? Pensei que êste fôsse algum novo truão. *(Mira o* BOBO *e dirige-se-lhe :)* Adianta-te.

BOBO *(volta-se para a porta.)* — Adiantem-se !

(Todos se voltam para a porta. Três homens surgem que são o SUMO SACERDOTE, *o* JUIZ SUPREMO *e o* POETA OFICIAL. *Vestem roupas opulentas, representativas de suas respectivas funções. Permanecem imóveis.)*

REI — Tenham a bondade de entrar, senhores. Circunstâncias extraordinárias me obrigam hoje a recebê-los neste quarto.

(Os três avançam alguns passos. Param. Têm um ar magestoso. O POETA OFICIAL *destaca-se do grupo, dirige-se ao* REI.)

POETA OFICIAL — Acabais de aludir, senhor, a circunstâncias extrordinárias ! Que umas fracas palavras da minha fraca

bôca, senhor, sejam um eco insuficiente mas ardente, sumido mas comovido, do angustioso despertar que a tenebrosa notícia do monstruoso atentado...

RAÍNHA — Também julgais que houve atentado? Não houve atentado nenhum.

(O POETA OFICIAL *pára, enleado; faz uma profunda reverência à* RAÍNHA; *hesita um momento; continua.)*

POETA OFICIAL — ...Que a tenebrosa notícia do monstruoso atentado hoje proporcionou a todos os vossos vassalos. Caiu essa notícia em seus ouvidos como um sinistro dobre, um alarme de incêndio, um brado de guerra. Circunstâncias extraordinárias, — diz Vossa Magestade. Circunstâncias extraordinárias, sim!, se é que a palavra circunstâncias, aqui empregada para designar factos e condições concernentes à cara vida de Vossa Magestade, não é um êrro consciente... perdoai!, um produto da vossa real modéstia: Pregunto-me se em virtude do a que concernem não passam tais circunstâncias a substâncias, essências, realidades eternas como as que um filósofo ilustríssimo chama ideas...

RAÍNHA — Deve ser uma delícia ouvir-vos. Como vós sois sábio! Mas já vos disse que não houve atentado. É pena, não é?

(O POETA OFICIAL *faz outra profunda reverência à* RAÍNHA; *sustem-se outro momento; continua.)*

POETA OFICIAL — Porque houvesse, ou não houvesse, o que pròpriamente se chama — cousa nefanda! — um atentado, cousa nefanda aliás quási inconcebível neste caso, não só pela profundeza de maldade como pela verdadeira inconsciência...

BOBO — Senhor, uma graça!: Manda calar êsse papagaio.

POETA OFICIAL — Peço-vos humildemente, senhor: Mandai sair êsse bobo. Não posso falar diante dos bobos: Incomodam-me.

BOBO — É natural.

REI — Não é um bobo; é o monstro do atentado. Afinal parece que sempre houve atentado! Quis estrangular-me. Veio de noite e de manhã...

BOBO — Não quis estrangular-te, senhor.

RAÍNHA — Sempre houve atentado? Ora ainda bem! sempre houve atentado! É interessantissimo. Adianta-te, monstro.

(O BOBO *adianta-se dois passos.)*

RAÍNHA — Chega-te mais. Quero ver-te de perto.

(O BOBO *adianta-se outros dois passos. O* POETA OFICIAL *está intimamente escandalizado e solenemente ferido. É com ar de tal que primeiro olha o* SUMO SACERDOTE, *depois o* JUIZ SUPREMO, *recuando até de novo ficar a-par dêles.)*

REI *(levanta-se da cadeira.)* — Afasta-te!

RAÍNHA *(ri com o mesmo riso agudo e cacarejado.)* — Não julgava que meu amado e poderoso espôso tivesse mêdo dum pobre tonto!

REI — Não tenho mêdo; mas não quero vê-lo de perto! E não é um pobre tonto: É um bruxo habilíssimo. Vê através dos corpos opacos. Deve ter ligação com o Diabo... *(Senta-se.)*

BOBO *(afasta-se dois passos.)* — Não é com o Diabo que tenho ligação. É com Deus. Nem isso a que chamas Diabo existe. Ou antes: Existe, sim, mas não é senão um dos aspectos incompreensíveis de Deus! uma manifestação da sua omnipotência.

SUMO SACERDOTE *(fala com voz cavernosa, grave, aterrada e enfática.)* — Blasfemou, senhor! Disse que o Diabo era um aspecto de Deus!

BOBO — O terror que te inspiro, rei da bola da terra, é o do homem miseràvelmente humano que sente aproximarem-se as potências divinas. Nada apavora tanto o homem miseràvelmente humano...

SUMO SACERDOTE — Mandai-o calar, senhor! Não ouvis que se julga como fazendo parte da legião celeste? Que será da religião se todos os bobos se julgam serafins? ou se todos os atrevidos se põem a falar com língua impura dos mistérios divinos, — Sabedoria especial duma casta sagrada...?

BOBO *(continua a dirigir-se ao* REI *como se não ouvira o* SUMO SACERDOTE.) — Mas não é de admirar que o animal humano trema. Já tudo o que é grande, mesmo humano, assusta o homem demasiado humano... Rei, o homem demasiado humano é pequeno! pequeno e trémulo; trémulo e desconfiado. Como não tremerá diante do que excede o humano? As potências divinas, rei de baralho de cartas, têm outro poder que não o dos teus soldadinhos de corda...

GENERALÍSSIMO — Senhor, insulta os vossos exércitos. Insulta os vossos soldados. Não sei como posso abster-me de castigar êsse miserável. Mandai-o sair, senhor. O meu coração de militar sangra...

BOBO — Coração! Onde tens coração? que coração? coração de quê? Os teus soldados tinham coração, quando chegaram. Fizeste-los soldados ideais!: uma farda, um número; e uma só mola igual em todos, a mover todos, em vez do coração que tinham. Criaste máquinas de mil braços, de mil pernas, de quinhentas cabeças. Máquinas de carne viva, tão bem montadas como as de aço. Rolaste umas e outras sôbre jardins floridos, terras semeadas, pátrias alheias, lares tranqüilos, sentimentos que não entendias, aspirações que não compartilhavas, ideas e sonhos que alimentavam outros povos... E gabas-te dos teus triunfos! Deixaste atrás de ti devastações e lutos, velhices ao desamparo, juventudes mutiladas. E tiras glória dessas vitórias! Mas que triunfos? que

glórias? Não podes triunfar senão sôbre o que é exterior e passageiro. Sôbre os sentimentos, as aspirações, as ideas, os sonhos, ¿ que podes tu? Chega à alma, se és capaz! Castiga-me, boneco! Ergue contra mim a tua espada e a tua violência! A minha carne é de espírito. O espírito queima tudo o que não seja espírito. O aço da tua espada fundiria ao contacto da minha carne... *(Volta-se para o* REI. *Vai-se aproximando muito devagar.)* Não te lembras, rei? Naquela noite em que lutamos, há séculos, e que vem lá no livro, toquei o nervo da tua coxa. Os meus dedos são de espírito. O espírito queima tudo o que não seja espírito: O nervo da tua coxa mirrou no sítio onde os meus dedos tocaram... Vem lá no livro, lembras-te?, no tal livro que achaste idiota! E depois, venceste-me. Venceste o Anjo do Senhor. Só são chefes no mundo os que vencem os Anjos do Senhor... Há que séculos és tu chefe? Mas continua mirrado no teu corpo o nervo que o Anjo do Senhor tocou... Nenhum físico te curará, descansa, por mais concursos públicos que documentem a sua sabedoria. E por essa parte morta da tua carne humana estás tu aberto às potências divinas: vives para a vida eterna! Rei, bem sabes que não entrei pela janela dêste quarto. Entrei vivo por essa nesga morta da tua carne humana; entrei à tua alma para a roubar ao teu corpo. E bem podes fechar tôdas as janelas, tôdas as portas, todos os quartos...

(Está junto do REI. *O* REI *ergue-se de-repente, levanta os braços com o seu grito de terror.)*

REI — Socorro!...

(O BOBO *afasta-se e coloca-se entre os* GUARDAS. *O* REI *compõe-se imediatamente; senta-se de novo.)*

RAÍNHA *(Ri.)* — Nunca julguei que meu amado e poderoso espôso tivesse tanto mêdo... *(Torna a rir, torce-se na cadeira. Olha uma e outra das suas* AIAS, *como convidando-as a também achar graça. As* AIAS *não ousam rir; mas a* RAÍNHA *insiste; elas soltam, a mêdo, um risinho imitando o da* RAÍNHA.)

REI — Já vos disse que não tenho mêdo! Mas não podeis compreender.

BOBO *(entre os* GUARDAS, *dirigindo-se à* RAÍNHA:*)* — Permitis que fale, senhora?

RAÍNHA — Fala. Chega-te mais. Eu não tenho mêdo.

BOBO *(avança alguns passos, dobra o joelho em terra diante da* RAÍNHA.) — Perfeitamente verdade. Que mêdo teríeis? A minha acção é sôbre as almas. O mêdo dos Anjos e dos Demónios é um mêdo da alma. Vós trocastes a alma pela maravilhosa animalidade do vosso corpo...

RAÍNHA — Não entendo bem o que dizes. Mas pareces-me atrevido, bobo. Gosto dos bobos atrevidos. O que dizem não tem conseqüências; e quando são espirituosos como tu, divertem.

BOBO — Obrigado, senhora. Como não ser espirituoso a vossos pés?

RAÍNHA — Levanta os braços. *(O* BOBO *ergue os braços; abre, assim, as suas asas-barbatanas.)* Que asas são essas?

BOBO — São asas quando vôo nas nuvens. Barbatanas quando corro nas águas. Para descer à terra e andar no chão, tenho boas pernas.

RAÍNHA — Boas pernas?...

BOBO — Belíssimas pernas: musculosas e ágeis. E também tenho bons braços. Verdade que para me servir das pernas e braços, na terra, tenho de andar disfarçado de bobo... Quereis ver melhor as minhas pernas, senhora?

REI *(levanta-se.)* — Lembro à Raínha, minha muito amada espôsa...

RAÍNHA — Sentai-vos, senhor. O que um bobo diz não tem conseqüências.

REI *(de pé:)* — Já disse que não se trata dum bobo. Essa criatura não é meu bobo.

RAÍNHA — Um bobo ou um louco. É a mesma coisa.

JUIZ SUPREMO *(avança alguns passos. Fala muito devagar, solenemente.)* — Peço humildemente perdão da minha indiscreta interferência neste assunto. O alto cargo, porém, que por benevolência e vontade de Sua Magestade El-Rei nosso senhor desempenho, *(faz uma ligeira vénia)* até certo ponto me obriga à indiscreção desta interferência, e por conseqüência me desculpa dela. Habituado, pelo honrosíssimo e delicadíssimo cargo a que já me referi, e que tão indignamente desempenho esforçando-me embora por o desempenhar o melhor possível, a julgar aquêles casos mais subtis e a resolver aquelas dúvidas mais espinhosas que meus colegas duns a outros veem adiando até mim, — já não posso, em qualquer ocorrência, deixar de formular o meu juízo; mormente em qualquer ocorrência destacante. Ora sucede que em virtude do honrosíssimo e delicadíssimo cargo já referido, e que tão indignamente desempenho esforçando-me embora por o desempenhar o melhor possível, até certo ponto sou obrigado a exteriorizar tais juízos; mormente quando me atrevi a fazê-los sôbre a benevolência, em meu humílimo entender excessiva, com que Suas Magestades El-Rei nosso senhor e sua amada espôsa a Rainha nossa senhora se dignam ouvir as insolentes chocarrices, inteiramente destituídas de sentido...

REI — Já imaginava o que poderíeis pensar a tal respeito. Agradeço o vosso zêlo.

(O JUIZ SUPREMO *toma um ar de autoridade magoada; troca furtivos olhares de entendimento com o* GENERALÍSSIMO, *o* FÍSICO, *o* SUMO SACERDOTE, *o* POETA OFICIAL; *e recua ostensivamente alguns passos, voltando à primeira posição.)*

RAÍNHA *(dirige-se novamente ao* BOBO :) — De que falávamos nós ?

BOBO — Das minhas pernas, senhora minha.

RAÍNHA — Levanta-te. *(O* BOBO *levanta-se.)* Passeia ; quero ver-te. *(O* BOBO *passeia a tôda a largura da cena. Mostra-se de todos os lados, como os manequins ; e ora levanta uma perna, ora um braço, ora outro braço, ora outra perna, de modo que todos êstes movimentos constituem um bailado rudimentar. Pára diante da* RAÍNHA.) Não és coxo ; nem maneta ; nem paralítico. Os outros bobos são disformes. Tu nem sequer és feio.

BOBO *(dobra outra vez o joelho no chão diante dela. Fala-lhe com intimidade crescente.)* — Dizei-me, senhora minha : Não é verdade que El-Rei vosso amado espôso coxeia ? Começou naquela primeira noite em que lutamos. De-certo, êle disfarça diante da côrte. Mas vós deveis sabê-lo : Coxeia, não é verdade ?

RAÍNHA — Não sei. Já me não lembro.

BOBO — Como ? ! Não vos lembrais ?

RAÍNHA — Há muito tempo que El-Rei meu amado espôso não visita a minha câmara. É natural que eu esteja um pouco esquecida das suas particularidades físicas... *(Esconde um pouco o rosto no seio opulento, meneia-se na cadeira, solta um frouxo do seu riso agudo.)*

REI *(levanta-se.)* — Não deveria ser preciso lembrar a minha muito amada espôsa a inconveniência...

RAÍNHA *(irritada :)* — Sentai-vos ! Tôda a côrte sabe que há bastante tempo não gozais perfeita saúde.

(O REI *senta-se.)*

BOBO — Lamento, senhora, ter tocado sem querer numa

chaga oculta. Não há faltas de saúde que desculpem uma afronta à formosura. A apaixonada simpatia que à primeira vista me inspirastes aumenta com saber-vos tão bela e tão infeliz... Que permitis que eu seja a vossos pés ? : vosso criado ? vosso bobo ? vosso pagem ? vosso amante ?...

REI *(levanta-se de impeto.)* — É inaudito ! Nenhum bobo no mundo ousou alguma vez...

RAÍNHA — Sentai-vos, senhor. O que um bobo diz não tem conseqüências.

REI — Pois não !, nem o que diz um lacaio. É essa a vossa teoria. Mas o que vos disse uma vez certo lacaio vosso dizem que teve conseqüências... *(Senta-se.)*

RAÍNHA *(levanta-se desfigurada.)* — Quê ?... Ousais dizer... ? Êste homem ousa insinuar... ? Peço o testemunho de tôda a côrte ! Quero que todos ouçam ! Saibam todos ! Êste homem ousa duvidar da minha virtude... e com um lacaio ! com um lacaio, Jesus ! Um lacaio... um lacaio ! Um homem que dormia no meu quarto por eu nem me lembrar que fôsse um homem ! Oh, como sou desgraçada ! Vinte anos de fidelidade ! Vinte anos de ternura e respeito por um doido croado ! e a não saber como adivinhar os seus caprichos... a suportar tôdas as maçadas duma côrte... a perder a amizade de pais e irmãos por causa dêle..., disto, dêste infame que me insulta ! dum só homem... e doente... quando fôsse eu outra e podia ter todos os homens ! Oh, infeliz de mim ! *(Fala em altos gritos, descompõe-se, gesticula para os lados, chora violentamente ; e durante tôda a sua fala, as duas* AIAS *soluçam com a face nas mãos.)* Desgraçada de mim ! Quem tenho eu agora na côrte que me respeite ? Tôda a gente me pode ofender. Os lacaios vão fazer-me propostas. Não há ninguém que me vingue ! Ninguém que me acredite ! Mas isto agora é demais. Isto não pode ficar assim. Não pode, é que não pode ! Biltre ! Canalha ! Roedor de livros ! Caçador de ratos ! Hei-de dizer tudo. É que digo tudo ! Estou cansada, meu vélho. Estou

até aqui! Quereis saber o rei que tendes? Olaré que digo tudo! Ides saber que rei tendes. Sim, é coxo; o vosso rei é coxo! E já não é capaz de vos dar um herdeiro ao trono. Está vélho e doido, o biltre! Tenho-o espreitado. Tenho-o seguido. Não pode dormir. Passa as noites a caçar ratos em todos os buracos do palácio... Eis o rei que tendes!, o homem que me insulta!, o marido que desconfia de mim. Ao que eu desci, Jesus! Uma filha de reis! Uma neta de heróis e santos!, como diziam os trovadores da minha terra. Uma menina educada nos conventos, que teve as melhores *misses*, as melhores *mademoiselles*, os melhores professores de dança e boas maneiras...! Uma menina... uma princesa... *(Não pode falar, sufocada de soluços. Esconde a cara na mão esquerda; apanha a ponta da cauda do vestido ofuscante na ponta dos dedos da mão direita. E assim atravessa tôda a cena com o seu passinho curto e corrido, soluçando violentamente mas sempre meneando-se um pouco, a face oculta na mão esquerda, o braço direito erguido com a cauda na ponta dos dedos. É bonito e ridículo. As duas* AIAS *seguem-na ajustando os passos pelos dela, o rosto nas mãos ambas. Desaparecem atrás do reposteiro. Todos, em cena, manteem imobilidade e silêncio absolutos. O* BOBO *sentou-se no chão.)*

REI *(levanta-se devagar. Diz com a voz mudada mas distinta, os braços inertes:)* — Peço-vos perdão, senhores. Sabeis que a raínha minha muito amada espôsa é sujeita a certos acessos nervosos. Como inteligentes e fieis vassalos que sois, sempre tendes esquecido o que Sua Magestade diz nesses momentos em que seu nobre espírito desvaira. Nem eu poderia, a-pesar-de tôda a minha benignidade, tolerar que o não esquecêsseis: Seria demasiado duro para o meu coração de espôso e rei. Podeis retirar-vos. Não recebo hoje mais ninguém. Venham seis homens da minha guarda particular escoltar os condenados.

(Todos começam saindo. O BOBO *levanta-se, põe-se entre os* GUARDAS *condenados. Avançam, do fundo, seis homens hirtos e corpulentos. Postam-se dois de cada lado do* PRIMEIRO GUARDA *condenado, outros dois de cada lado do* SEGUNDO GUARDA *con-*

denado, outros dois de cada lado do BOBO. O PRIMEIRO GUARDA *e o* SEGUNDO GUARDA *avançam ao mesmo tempo dois passos, caem ao mesmo tempo de joelhos, falam ao mesmo tempo.)*

PRIMEIRO GUARDA e SEGUNDO GUARDA — Piedade, senhor!

REI *(aos berros:)* — Levem-nos de aqui! Tirem-nos da minha vista! Ponham-nos a ferros! Executados amanhã ao toque da alvorada. Que me importa a vida de um homem? Odeio a humanidade!

(Os homens levantam-nos e levam-nos.)

BOBO *(avança também dois passos; cai também de joelhos aos pés do* REI.) — Senhor, tu a mim não me podes matar.

REI — Ah! faltavas tu?

BOBO — Não me podes matar!

REI — Também tu tens mêdo da morte, como os outros? Um Anjo com mêdo da morte!

BOBO — Não é por mim. É por ti.

REI — Por mim?! Não te preocupes.

BOBO — Por ti. Seria um suïcídio. O único suïcídio que há.

REI — Continuas com as tuas histórias obscuras? Mas tens razão! Sim, não te matarei...

BOBO — Bem sei. Matarias a tua própria alma, que é imortal.

REI — Não te matarei. Para ti não basta a morte. Não bastam as piores torturas. Quero ter tempo de pensar o que hei-de fazer de ti. Vão já sair pregões por tôda a cidade. Anun-

ciarão para o entardecer o primeiro castigo do homem que esta noite atentou contra a vida do mais benigno dos reis. Serás algemado de pés e mãos, conduzido à praça pública. Aí, todos os bons amigos do rei poderão vir, à vez, açoitar-te e cuspir-te. Dois físicos velarão pela tua vida; serás retirado quando a tua vida correr algum perigo. Quero poupar a tua vida, para ter tempo de pensar o que hei-de fazer de ti. Mas deves agüentar bastante, és forte. Estás ouvindo?...

BOBO — Estou ouvindo encantado. Assim se exprime o amor que a si próprio se ignora.

REI — Nunca mais te tirarão as algemas dos pés e das mãos. Queres ser o meu bobo? Serás o meu bobo. Mas tão disforme como os outros; mais do que os outros! Rolarás pelo chão, como os mais aleijados. Isto a-pesar-dos teus belos braços, das tuas boas pernas... Que dizes a isto, bobo?

BOBO — Obrigado, senhor! O que quero é viver junto de ti.

REI *(para os dois homens que ficaram:)* — Levem-no imediatamente!

(Os homens levantam-no e levam-no. O REI *senta-se. O pano desce.)*

FIM DO PRIMEIRO ACTO

(Continua)

JOSÉ RÉGIO.

A POESIA DE JULES SUPERVIELLE

I — A VOZ INCERTA: DE *POÈMES* A *DEBARCADÈRES*

§ 1

Se formos ver a lista dos *ouvrages du même auteur* em qualquer livro recente de Supervielle, encontraremos como obra e data mais antigos: *Poèmes*, de 1919. Contudo, anos antes, publicara êle já um outro livro: *Comme des Voiliers;* não consegui obtê-lo, e, portanto, ainda que não o quisesse, seria forçado a respeitar o silêncio que o seu autor quis fazer sôbre êle. Registo contudo esta referência de Paul Fort, prefaciador dos *Poèmes:* «Dans son précédent livre, l'influence des classiques et celle des parnassiens se fait sentir».

Se em *Comme des Voilliers* o poeta não tinha conquistado ainda a sua liberdade em relação aos seus predecessores, tampouco encontramos em *Poèmes* uma personalidade completamente definida. Supervielle é daqueles poetas que hesitam muito tempo sob sucessivas influências. Incerteza dos próprios dons poéticos? timidez de quem pressente em si uma voz demasiado diferente de tôdas, e tenta fugir ao apêlo? ou, então, pontos de passagem necessários, *experiências* através das quais vá tenteando o caminho, absorvendo pela realização pessoal a riqueza vária de todos os caminhos possíveis? Talvez um pouco de tudo; há poetas que, de chofre, nos aparecem, embora com incertezas e debilidades, senhores já do veio de que tôda a sua obra será um aprofundamento; possuíram, desde o início, a intuïção da sua rota. Não direi que surjam completamente assegurados de si, completamente amadurecidos, mas a obra futura está contida, prefigurada, nos

golpes de sonda que realizam as suas primeiras tentativas. Outros, porém (embora a sua obra possa não ser de todo desvaliosa até ao momento em que aflora a corrente subterrânea), flutuam numa longa incerteza; os sucessivos aspectos da sua obra lembram ora uma ora outra tendência do passado; tendem para um, para outro lado, sem que em nenhumas das várias fases sintamos aquela *convicção* visível na obra que é ditada pela mais íntima exigência. Pode o poeta estar senhor de tôdas as suas possibilidades técnicas: nem por isso deixaremos de sentir na sua obra como que um vazio, um espaço em branco, a ausência de essa vibração profunda que é a nota fundamental de tôda a poesia *verídica*. Certamente que, quer sob a influência clássica, quer sob a parnasiana, poderia Supervielle manifestar-se pessoalmente; mas nunca poderiam ser senão sons dispersos de uma melodia longínqua.

Em *Poèmes*, Supervielle, se (presumo) é mais independente do que no seu primeiro livro, não está, como já ficou dito, de todo livre. Escreve Paul Fort: «Dans ces *Poèmes*, il dérive de François Villon, de Montaigne — oui, de Montaigne, de Ronsard, de La Fontaine, de Baudelaire et de Verlaine, enfin des symbolistes». É evidente que Paul Fort não pretendia, indicando estes nomes, recusar pessoalidade à obra que prefaciava. *Deriva*, é a sua palavra. Com efeito, o que se encontra neste livro é a recordação, a presença de vozes afins à de Supervielle. Em geral, um poeta sem forte personalidade permanece preso a uma influência, desenvolve, num outro tom, uma melodia já ouvida, é um eco pálido, apoucado; o caso, aqui, é bem diferente: Supervielle recorda-nos, umas vezes pelo ritmo, por uma cadência, outras por um motivo, por uma palavra até (há palavras que certos grandes poetas se apropriam, que os evocam quando deparamos com elas em qualquer parte), os poetas que lhe são *familiares*, no mais estrito significado da palavra — os poetas que têm com Supervielle, nesse momento, maiores afinidades. Não evocam estes versos o ritmo, entre langoroso e marmóreo, de certos poemas de Baudelaire?:

Je serai franc ainsi qu'une main grand'ouverte,
Me mirant dans mon âme avec simplicité,
Et je veux m'en aller sur la route déserte...

E contudo não é Baudelaire, isto é, nada há aqui que nos permita falar de imitação. Mas, muito mais que influências de personalidades, é a duma tendência, duma *escola*, que se nos depara: «Encore tout imprégnés de symbolisme formel», afirma Pierre Hourcade dos *Poèmes*. Nos *Poèmes de l'humour triste* (a parte mais recente do livro) sobressai essa mistura de ironia e de ternura, uma como que voluntária superficialidade, tão característica de certos simbolistas, e que é de fonte laforguiana. Mas o que me parece mais de notar, é o que imperfeitamente designarei como «quási geral objectividade do livro». Com efeito, a descrição predomina, principalmente descrição de païsagens, e ainda descrição no mais largo sentido, isto é, a situação, no mundo exterior, dos centros de interêsse. Ora, isto é tanto mais de notar quanto a evolução de Supervielle consistirá precisamente no completo abandôno da atitude descritiva. Com *Poèmes*, Supervielle afirma-se sem dúvida como poeta de real valor, mas sem nada que o ponha acima de muitos dos poetas da época simbolista e post-simbolista, e, principalmente, sem que nada deixe pressentir que êle se venha a tornar um poeta profundamente diferente dos dessas gerações.

Disponibilidade, imprecisão, eis talvez as palavras que melhor caracterizam os poemas reünidos neste livro; nêles, com efeito, a poesia é mais *divertissement* do que exigência profunda do sêr; carecem daquela mais íntima ressonância que eleva a poesia às suas máximas possibilidades de expressão. E essa imprecisão é tanto dos temas como da forma. A indicação duma futura evolução não atinge senão o livro seguinte, *Débarcadères*, e apenas pelo que diz respeito à nota exótica. Natural é, aliás, que tal nota já se encontre em *Poèmes*, porque as sugestões do exotismo deviam estar desde sempre presentes em Supervielle, porque não se trata de sugestões puramente literárias, nada literárias mesmo, mas do *envoûtement* exercido pelas imagens deixadas por uma infância passada na América do Sul. Esta, e principalmente a Pampa, vão ter na obra de Supervielle uma importância capital; em *Débarcadères*, como já em *Poèmes*, directamente, como motivos; mais tarde, porém, a presença da América será tanto maior quanto será, quási sempre, indirecta, isto é:

em vez de tema que o poeta desenvolve sob os nossos olhos, a América aparecerá como um subsolo que continuamente palpita, invisível mas presente, não a América parte do mundo, mas a que Supervielle traz, dentro de si, como herança da sua infância. Mas terei ocasião de me referir à importância dêste elemento da sua poesia, ao estudar *Gravitations*.

§ 2

Poèmes era, essencialmente, o livro dum poeta de Paris; os poemas de ambiente exótico que continha, êsses mesmos o provam, pois que, com efeito, se tratava de «exotismo», isto é, de um ambiente que parecia exterior ao poeta, sem qualquer conteúdo de experiência directa. Ora, em *Débarcadères* depara-se-nos a transformação do exotismo em atmosfera viva, sem nada de artificioso e «literário»; ao mesmo tempo, o poeta liberta-se das influências mais visíveis, mais aparentes; as que permanecem são aquelas que nunca prejudicam um escritor, dessas que melhor seria designar como «encontros».

Neste novo livro, Supervielle é o poeta entre dois mundos: a extraordinária revelação que será a sua poesia futura não se anuncia ainda senão por traços vagos, e só compreensíveis, como prefiguração, para nós que já conhecemos o que se lhe sucederá. Aqui, com efeito, ainda encontramos a atitude descritiva, o objecto que se opõe ao poeta, a distinção nítida entre o poeta e o mundo exterior, embora as suas descrições, as suas païsagens sejam mais da alma do que do mundo visível. Êste é ainda uma série de objectos, de formas independentes do poeta. A Pampa, o gaúcho, as païsagens da América, que dão atmosfera específica a êste livro, não estão nêle, é certo, como estariam quaisquer païsagens puramente descritas, porque não são quaisquer païsagens, mas aquelas que viveram no poeta uma longa incubação.

Os mais belos poemas do livro são talvez aqueles que, como *Retour* e *Le Gaucho*, procuram uma forma sem a insistência, sem a respiração rápida e demasiado marcada dos metros tradicionais; dir-se-ia que Supervielle, sentindo-se pouco à vontade nestes,

sentindo que tem a resolver um problema de forma, de se forjar meios de expressão próprios, corre ao extremo oposto e adopta um verso de estrutura libérrima, longo, tendendo para o verseto, em que a voz, surda, se desdobra em vagas preguiçosas, vai conquistando lentamente o caminho; versos extensos, e monótonos, como a própria Pampa:

Je me mêle à une terre qui ne rend de comptes à personne et se défend de ressembler à ces paysages manufacturés d'Europe, saignés par les souvenirs,
à cette nature exténuée et poussive qui n'a plus que des quintes de lumière,
et, repentante, efface l'hiver ce qu'elle fit pendant l'été.
... ...
Je fais corps avec la Pampa qui ne connait pas la mythologie,
avec le désert orgueilleux d'être le désert depuis les temps les plus abstraits
et ignorant les Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux monde.

É assim, neste arrastar monótono, que nos surge um Supervielle desconhecido, tão longe já do ironista sentimental e do musicista, como do hábil alexandrino que revelavam *Poèmes*. Com efeito, não se trata ùnicamente da adopção duma nova forma poética, mas do aflorar duma nova sensibilidade às formas do mundo, como um acorde grave que se viesse fundir aos arabescos um pouco descoordenados da melodia primitiva, e dar-lhe uma base de severidade meditativa. E é, por outro lado, o surgir de imagens com sabor inteiramente novo, imagens arrancadas duma nova visão das relações das coisas, duma nova valorização da palavra:

Les chiens fauves du soleil couchant...

Des étalons galopaient, les naseux dans l'inconnu,
Arrachant au sol nocturne de résonnantes splendeurs...

Sur des landes triturées tout le jour par le soleil
Passaient des cactus crispés dans leur gêne végétale...

Puis un grêle accordéon de ses longs doigts musicaux,
Toucha l'homme et ses ténèbres dans la zône de son cœur...

Todos êstes versos, tirados quási ao acaso do poema *Le Gaucho*, dão bem idea dessa recriação da palavra, dêsse revigoramento da expressão, por meio dos quais o poeta consegue multiplicar o poder de sugestão dos seus versos, e recriar, através da originalidade das imagens, a atmosfera interior em que tinham ficado suspensas as visões da Pampa que nos comunica.

Folheando *Débarcadères* tenho a impressão de contemplar a luta entre o poeta que acaba de nascer e o *outro*. Umas vezes vence o *outro*, embora seja um *outro* amadurecido, que joga menos com as palavras e, se se diverte em arabescos graciosos, o faz com um mais amplo sentido da ironia, com um *humour* menos literário (no mau sentido da palavra); outras, é êsse canto que já encontramos em *Retour*, em *Le Gaucho*, mas em geral menos denso, mais cristalino, mais leve; e finalmente, por relâmpagos, são golpes de sonda que, mais do que quaisquer outros sinais, pressagiam o Supervielle de *Gravitations*, como por exemplo nestes versos:

Ne t'afflige point, toi dont le tourment ne remonte pas comme le
mien, jusqu'aux âges qui tremblent derrière les horizons,
tu ne sais pas ce qu'est une vague morte depuis trois mille ans, et
qui renaît en moi pour périr encore,
ni l'alouette immobile depuis plusieurs décades qui devient en moi
une alouette toute neuve,
avec un cœur rapide, rapide,
pressé d'en finir;...

Que vem aqui fazer estas «idades que tremem por trás dos horizontes», esta vaga «morta há três mil anos»? Que dimensão desperta nestes versos, que sentido novo começou a vibrar e a captar mensagens, dentro do poeta? Já não é o Novo Mundo, mas um novo mundo que, do meio da bruma, começa a fazer-lhe sinais, a reclamar a sua voz.

Será talvez êste o momento de acentuar mais a importância da sua dupla existência de europeu e de americano na obra de Supervielle. Nascido em França, mas criado no Uruguay, foi, por assim dizer, um homem partilhado desde o seu nascimento por dois ambientes tão diferentes como os da Europa e da América do Sul, levando de par uma infância americana e o desen-

volvimento duma personalidade européia — porque, fôsse qual fôsse a influência do *clima* de Montevidéu e da Pampa, não podemos pôr de lado a importância das tendências hereditárias, e estas eram europeias, ou melhor, as dum europeu.

De-certo que não pretendo *explicar* a poesia de Supervielle ùnicamente por factores hereditários e *climáticos;* mas importa-me fixar certas determinantes que, embora sôbre qualquer outro indivíduo nunca exercessem a menor acção, a exerceram sôbre Supervielle, porque êle era um poeta. E não é tanto pelo que, isoladamente, podiam significar essas influências e determinantes, mas pelo estado gerado pela sua coexistência; Supervielle foi, por assim dizer, pôsto em contraste consigo mesmo sob a acção dessas fôrças contrárias; foi desorbitado, lançado em várias direcções. Supervielle foi um homem ao qual a vida, por uma série de *acasos*, abriu perspectivas invulgares sôbre si-próprio, banhando-o numa atmosfera normal de contrastes: Europa, América, o Atlântico. E não qualquer América citadina imitando a Europa, mas a Pampa com os seus horizontes sem limite. Mas de tudo isto se falará a seguir, como de todos os outros elementos que tiveram a sua parte na génese de *Gravitations*.

II — A REALIDADE DOS MUNDOS IMAGINÁRIOS: *GRAVITATIONS*

§ 1

Uma poesia em que o homem se penetra, ao mesmo tempo, de ressonâncias do mundo vegetal e mineral e dos espaços interestelares, em que mergulha na mais hostil indiferença do microcosmos e se prolonga no ilimitado do macrocosmos — eis em simplificadora indicação a nota fundamental que nos traz *Gravitations*. Disse, muito intencionalmente, *se penetra, mergulha* e *prolonga-se*, para acentuar desde já que não se trata de um poeta que *se serve* de certos temas para *à sua sombra* desenvolver uma imaginação verbal que só pede um objecto impreciso e múltiplo

para se dar largas. Nada, aqui, da *enflure* retórica que toma como pretexto a «harmonia das esferas» e põe em verso a teoria de Newton sôbre a gravitação, ou do «humanitarismo poético» cantor das vidas obscuras dos vermes! Isso seria vedado, não só a Supervielle, como a qualquer poeta contemporâneo; com efeito, não se tem insistido suficientemente, parece-me, no que há de essencialmente concreto na poesia actual; pois se até se afirma correntemente a sua tendência para a abstracção! Mas é que se confunde o inhabitual de certos temas com a sua essência: considera-se como abstracto o que sai dos limites do dado na experiência mecanizada, prática, útil; ora, abstracto é apenas aquilo que não tem raízes na experiência viva do homem, abstractas são aquelas fantasmagorias do discurso levado pelo seu automatismo a desenvolver-se no vácuo. Concreta, a poesia actual é-o pela sua ânsia, não do *palpável*, mas do real; sòmente real não é apenas aquilo que cai directamente sob a capacidade preceptiva da nossa habilidade mecânica em reconhecer o já formulado, já etiquetado e percebido, sem esfôrço de conquista. Concreta, é-o pela recusa de se alimentar de sedimentos inorgânicos duma falsa experiência que é apenas memória de hábitos adquiridos. É-o pela sua apetência para envolver, captar e exprimir as vibrações *pessoais* de cada momento, de cada atitude viva das coisas e dos seres, de cada situação no espaço e no tempo. Ao poeta contemporâneo não importa *apenas* criar uma bela melodia: importa-lhe a correspondência entre os seus versos e alguma coisa que não existe apenas no discurso. Por isso a retórica lhe é impossível.

Supervielle foi levado, quer pelas sugestões ambientes, quer pelas disposições exteriores, a exprimir, predominantemente, a experiência do seu convívio com algumas das mais recônditas, das menos aparentes faces do Universo. As indicações que já atrás se deram sôbre o significado da sua dupla existência de europeu e de americano têm agora um especial significado: desprendendo-se de qualquer espírito de descrição, de qualquer paisagismo, a poesia de Supervielle manifesta embora a influência dêsse duplo signo. Com êle se vem conjugar um novo elemento. Christian Sénéchal relata, como segue, essas interferências exteriores: «On pourrait donc parler d'une sorte de prédestina-

tion à laquelle auraient travaillé et la mer et la pampa. Mais c'est du ciel que devait fondre l'éclair, celui qui, de son éclat déchirant, révèle à l'homme son destin. En 1921 parut chez Hachette sous le titre: *Le Ciel* un livre qui mettait à la portée du grand public les dernières découvertes d'une science qui n'a cessé depuis lors de s'avancer dans l'étendue à pas de géant. Jules Supervielle le lut, en contempla les «bouleversantes images», partit pour l'Amérique du Sud, et c'est de cette révélation du monde des astres conjuguée avec un voyage outre-mer et un séjour dans une estancia uruguayenne que sortit *Gravitations*. Au poète qui avait toujours été «l'ami des grands espaces» il avait suffi d'un choc, d'une rencontre émouvante avec l'univers, pour que s'opère en lui la cristallisation créatrice: aux forces latentes de désir et de rêve, la science avait ouvert une voie où elles pouvaient enfin prendre leur essor. (.....) Pour le vrai poète, chanter l'univers astral ne saurait consister à le transcrire en formules concrètes tel que la science le révèle. Aussi *la gravitation* (qui ne comporte pas qu'un singulier) n'est-elle pas le moins du monde le sujet des cinquante poèmes parus en 1925 comme elle aurait été celui de Chénier, par exemple. L'attraction qui régit les corps célestes dans leurs révolutions ne peut être qu'un problème physique. Pour l'homme, elle est source d'angoisse, d'une angoisse qui va croissant à mesure que l'œil découvre des milliards et des milliards d'étoiles nouvelles» (1). Mas Sénéchal apressa-se a corrigir a impressão do exclusivismo que a sua interpretação poderia deixar ao leitor: «Il y a en Supervielle une volonté de merveilleux qui soutient la foi dans l'impossible et un étrange pouvoir de rêve. Il convient, en effet, de faire dans la mystérieuse élaboration d'une âme, la part qui revient aux influences extérieures et fortuites, on ne saurait pourtant exagérer celle de tout ce que l'être apporte avec lui en naissant, celle de l'univers qui est le système nerveux, en face de l'autre, le système cosmique. Or, steppes, océans, astres de la voie lactée, n'eussent rien donné sans *le Rêve!*» (2)

---

(1) Christian Sénéchal, *Jules Supervielle et les gravitations humaines*, in CAHIERS DU SUD de Abril de 1931.

(2) Idem, ibid.

Contudo, outros elementos há a tomar em conta, sem os quais *Gravitations* continuaria a parecer-nos, não digo inexplicável, porque algo o permanece sempre em tôda a poesia, mas sem completo fundamento na evolução da personalidade do poeta; é que temos de considerar também a forma, a evolução da forma, que se orienta sempre a par e passo de tôdas as outras transformações que se dão no homem. Mas entendamo-nos: não se trata de *forma* na acepção usual de vestuário que se aplica indiferentemente a qualquer corpo, de roupagens cuja textura seja indiferente logo que realizem o restrito objectivo de ser *adôrno* para a idea; muito ao contrário, trata-se de uma estrutura rítmica, estrutura que não podemos considerar àparte do conteúdo, pois que êste e aquela se acham indestrutìvelmente ligados, visto ser apenas através da estrutura rítmica que conhecemos o conteúdo; êste não existe em si, como o estabelecem tôdas as teorias mais ou menos classicizantes — e daí que para elas se possam pôr, diversos e autónomos, os problemas da forma e da idea.

Pondo em confronto os poemas de *Gravitations* e os dos livros anteriores, imediatamente se revela uma enorme diferença; até que ponto a explicam as causas exteriores apontadas: vinculação europeia e americana, descoberta dos infinitos espaços interestelares, e estoutra imagem do infinito que lhe dão as travessias oceânicas? Explicar, não o podem; mas resta saber se, a ser lícito crer na possibilidade da explicação, e a ter ainda em conta quaisquer factores biológicos — ascendência pirenaica e uruguaina — se, tudo isso tomado em conta, não sobraria uma certa margem de mistério? Sim e não. Como o próprio C. Sénéchal o indica noutra passagem do seu excelente estudo, é preciso ter em conta tôda a atmosfera social, científica e literária da época. Não o fazendo, e explicando — tentando explicar, ou ainda melhor: tentando distinguir e coordenar os elementos para uma explicação que nunca é completamente realizável — uma obra poética como um acontecimento isolável, como um *caso* sucedido num único ser, é impossível atingir o seu verdadeiro sentido. Tôda a obra de arte é pessoal, sem dúvida — e esquecendo-o cai-se no lamentável equívoco que provoca abortos como, por exemplo, o populismo. Mas o pessoal não significa que seja o

resultado duma experiência levada a cabo sem contacto com, sem interferência do mundo. Nesta época em que se desenha uma forte tendência para considerar certas direcções da poesia como exercício duma actividade gratuita, a-social senão anti-social, e os seus criadores como orgulhosos isolados na por demais nomeada «tôrre de marfim», urge pôr a claro a justiça de tal classificação. Em que se baseia ela? Se se estabelece uma distinção entre obras com conteúdo e significado social, e obras sem um e outro, qual é o ponto de referência, que valores servem para aferir a posição da obra? Uma obra gratuita, uma obra em que o homem social não deixa qualquer sinal da sua presença, uma obra que carece de humanidade? No que diz respeito à poesia parece que se consideram deshumanizadas e gratuitas aquelas obras que exprimem a vida interior, nas quais o poeta não se refere directamente a nada que tenha carácter colectivo. Sendo assim, o poeta que nos seus versos não manifesta o seu interêsse, que não deixa ver qual é a sua atitude perante os problemas sociais, será um artista... deshumanizado? Parece que é onde nos conduz essa maneira de considerar a poesia. Ora, afigura-se-me que se confunde arte com propaganda; seria muito melhor que os adeptos de tal ponto de vista condenassem, pura e simplesmente, a poesia em globo. Como é possível, sem pôr de parte tudo o que intimamente o caracteriza como poesia, considerar um poema sob o ponto de vista da expressão directa da atitude do seu autor perante *quaisquer problemas?!* Porque o poeta — e excluo muito deliberadamente desta categoria o satírico, o fabulista, etc., porque é necessário restringir a qualificação de poeta tanto quanto fôr necessário para que recobre uma significação suficientemente precisa e exacta — é sempre aquele que não manifesta a presença em si de quaisquer concepções — sejam políticas, filosóficas, sociais ou literárias — senão da maneira mais indirecta, *sem se lhes referir*, sem as exprimir. A poesia não é senão a linguagem mais *comunicável* do homem que está destinado a deixar os seus lábios proferirem as encantações que libertam o Mistério, ou por outra: que tornam realidade, forma, as vibrações do eu em conjunção com os segredos do *ser* e do *existir*. Do que acabo de afirmar, um adepto da tal atitude a que me referi tiraria automàticamente

lenha para me queimar; e felizmente! Porque isso seria a melhor prova de que não me engano na descrição que esbocei da sua dialéctica; com efeito, provar-se-ia que a êsse indivíduo seria indiferente a «consciência do eu», que tal expressão simbolizaria para êle, precisamente, a indiferença pela «angústia do drama colectivo», o egoísmo indiferente à vida, a «tôrre de marfim», em suma. Ora, porque não há-de significar *também* a consciência do que se passa fora dêsse eu? Pois onde está o homem que possa ser qualificado de exterior ao mundo que o rodeia? Como é possível um eu isolado? um eu murado, fechado a sete chaves no meio do fluir universal?! E, se cada indivíduo tem um drama particular que não está directamente na dependência da sua atitude perante os problemas e os acontecimentos, consideraremos a-social o artista em cuja voz ecoa precisamente êsse drama? Teremos o direito de o considerar deshumanizado? Estará êle na tôrre de marfim, se à sua volta inúmeros seres são revelados a si próprios precisamente pela obra dêsse artista? Em suma: será a-social a obra que não manifeste *opinião* sôbre, ou *atitude* perante os problemas que interessam à sociedade no momento actual? Ou não se tratará precisamente da confusão entre o que é a-social e o que é sociológico? Exprimir a vida interior, quando o que é expresso se revela comum a muitos homens, só por absurdo sofisma pode ser designado como atitude a-social; e é por isso mesmo que nunca abordam êste aspecto do problema aqueles que querem o poeta profeta social — para não falar nos que o quereriam vulgarizador e agente publicitário. A abordá-lo, seriam levados a reconhecer que as suas baterias estão mal assestadas, e que é contra *tôda* a poesia que têm de se voltar, e não contra qualquer sua tendência acidental. Mas é sempre mais fácil supor naquilo que se combate uma deficiência a corrigir, do que aceitar corajosamente a tarefa mais difícil de combater a coisa em si.

Mas tôda a experiência poética supera uma atitude de «pura invenção autónoma». No caso de Supervielle, a experiência humana não é das que levam a exprimir a realidade — que por exemplo predomina em Valéry — da consciência que se contempla, a atitude de Narciso debruçado sôbre as águas do seu fluir interior

para ver apenas o como e o porquê dêsse fluir; muito pelo contrário, é a do espírito que se conhece na medida em que mais largamente se abre à presença em si do que à consciência normal aparece como exterior. Com efeito, a «consciência egoísta» dum Mallarmé, dum Valéry, foge à sua disponibilidade para ser mediadora, abandona os seus direitos a mergulhar, para além do suceder da sua superfície, até ao subjacente existir em que se quebram os laços da «vontade de individualização». Com Supervielle, nós vamos encontrar o completo desaparecimento de qualquer narcisismo, a vitória da atitude aberta do homem em cuja consciência conseguem penetrar as mais obscuras e subterrâneas correntes e os ventos das mais elevadas altitudes. E é porventura à volta da consciência da infinidade que se *forma* todo êsse mundo que é, ao mesmo tempo, arrancado dos passados mais distantes e do futuro mais improvável, do mistério das vidas desaparecidas, dos climas submarinos e interestelares, da *existência* do inorgânico, uma «alta atmosfera» em que se cruzam todos os caminhos e se dão as mãos todos os climas e tôdas as formas de existência — em suma, um mundo irreal se o considerarmos em função dos nossos preconceitos vagamente científicos de homens que chegaram à miséria do «ver para crer»; realíssimo, porém, se tivermos a *dignidade* suficiente para crer na realidade do sonho e da imaginação. Os homens que dividiram o mundo em real e irreal arranjaram-nos uma das maiores complicações que a nossa urgência de concreto tem de combater. Cómoda, é certo, como tudo o que, sem ser inteiramente falso, apresenta, ao lado duma quási impalpável dose de verdade, aquele pêso de «falsa evidência» que leva atrás de si os que se fixam na primeira aparência de verdade, e com ela se contentam — como se uma aparência de verdade não fôsse quási sempre coito das mais perigosas falsidades! Os espíritos que se impregnaram dessa distinção têm de remover enormes dificuldades até atingirem a plena consciência de que só é de facto *irreal* o falso, o artificial, e de que o que *aparece, se oferece, se apresenta* ao nosso espírito, pelo facto de não corresponder a qualquer imagem tendo origem nos sentidos, de modo algum deve ser considerado como irreal.

O sentido do infinito não é imediatamente dado ao espírito,

quero dizer, não se manifesta no homem independentemente duma certa experiência; e é por isso que os traços biográficos de Supervielle que destaquei são essenciais neste caso; é bem certo que Supervielle não *recebeu* da sua experiência o sentido da infinidade: mas foi ela que lho revelou, foi por ela que êle desabrochou. A sua «experiência simbolista» (e por isto entendo aqui, além dos pròpriamente literários, todos os factores que compunham a atmosfera dessa época) era o menos feita para ajudar tal revelação; era uma experiência que fechava, uma experiência que desenvolvia o «sedentarismo da consciência». Nas planícies desmesuradas da pampa, entre céu e terra no Atlântico, por certas leituras — note-se que o facto de fazer precisamente *essas* leituras já indicava uma predisposição — Supervielle abriu em si as possibilidades de se tornar o aventureiro dum mundo perdido para a maior parte dos homens.

§ 2.º

Já atrás indiquei quanto me parecia importante pôr ao lado de elementos como os que acabo de indicar os de carácter formal — os que dizem respeito ao *instrumento* por meio do qual o artista se comunica. Creio ter insistido suficientemente no sentido real da palavra «forma» e que nenhum leitor caïrá no equívoco de julgar que, usando-a, adopto implìcitamente a caduca e falsa distinção entre forma e fundo.

Direi então que Supervielle, em *Gravitations*, patenteia uma transformação formal tão grande como a que tentei ennunciar pelo que respeita às outras manifestações da sua evolução. Já na *Introdução* (1) indiquei que Supervielle evolucionou *ao lado* das tendências extremas da literatura contemporânea em França, isto é, sem que se tenha abandonado a qualquer movimento colectivo, como o dadaísmo e o ultra-realismo, tendo sempre preservado a

(1) Vide *Presença*, n.º 45.

sua independência, embora não se tenha fechado à fecunda renovação que êles trouxeram, principalmente para aqueles que não se lhes abandonaram de olhos fechados. Supervielle não se lhes abandonou, nem sequer de olhos abertos: limitou-se a reviver, numa experiência pessoalíssima, à sua maneira, e sem que jàmais se propusesse ir «para além da literatura», como os ultra-realistas, a luta pela criação duma *técnica* poética própria. Lembro que o facto de Supervielle ter permanecido afastado de qualquer atitude sistemática deve ser considerado em primeiro lugar; tudo o que a sua poesia ganha com o dadaísmo, com o ultra-realismo, não tem o carácter estreito que dá a qualquer influência o facto de ser total. Não, êle recebeu, sem espírito de sectário, aquilo de que precisava: o apêlo a uma revisão de valores, ao mesmo tempo que o salubre oxigénio da *atitude* inocente que se despe de todo o sabido para se mergulhar na realidade nua. Para Supervielle a poesia nunca foi um puro instrumento de descoberta; não deixou nunca de a conceber como arte — era demasiadamente artista para que qualquer influência pudesse fazê-lo tomar outra atitude. Mas a atmosfera de revolta, o *julgamento* de todos os valores considerados indiscutíveis, o desvendar-se de novas direcções possíveis para a poesia, que êsses movimentos trouxeram ou provocaram — tudo isso o ajudou a encontrar o *timbre*, o *acento* e a *melodia* próprios à expressão dessa descoberta-criação dum novo mundo, a que estava votado.

Como poderiam as suas *viagens*, as suas descidas às profundidades de tôda a espécie ser reveladas com aquela forma que lhe servira para os poemas que até aí criara? Já em *Débarcadères*, contudo, os versetos de certos poemas buscavam a libertação do rigor dos metros regulares. Êsses versetos não eram, porém, de modo algum a forma necessária. É mesmo de notar que Supervielle não necessitava pròpriamente de se libertar da regularidade métrica, pois a maior parte dos seus poemas não a abandonam; é mais no interior do verso que as transformações se realizam, como adiante veremos. A tendência para a prosa que se verifica no verseto não estava de modo algum, como para outros poetas seus contemporâneos — Claudel, Saint-John Perse — na linha da sua mais íntima exigência. A liberdade do verseto arrastava con-

sigo uma demasiada perda rítmica, o seu espraiamento por largas respirações não se amoldava à palpitação breve, apressada, medrosa, sob cuja forma se opera o mais das vezes a cristalização das intuïções em Supervielle.

O estado de revolução do período que sucedeu à guerra ecoou no poeta principalmente como revelação de possibilidades. Desde a desordem sintáctica até às «imagens em liberdade», da volatilização dum estado de alma numa dispersão de imagens até à síntese dum emmaranhado complexo anímico em duas breves anotações de hai-kai, em todo êsse extenso panorama de mil matizes contraditórios, Supervielle colheu o que tinha a colher — uma pre-experiência do que tinha a realizar por sua própria conta e risco. A sua poesia não se assemelha à de nenhum dos seus contemporâneos, tôdas as afinidades que tem com ela são secundárias; por exemplo, a poesia da maior parte dos poetas ultra-realistas é quási idêntica, porque, como já se disse, êles abandonam qualquer intenção rítmica, faltando pois aos seus poemas a estrutura, que não pode ser conseguida ùnicamente à custa do contra-ponto das imagens. Ora, é quanto a estas que melhor se pode estabelecer a ligação de Supervielle com êsses poetas: porque, como êles, *aceita* as imagens independentemente da sua mútua connexão lógica, por isso que lhes dá mais valor do que o de *significar*. Mas, como já disse, pelo que diz respeito ao verso, Supervielle tem nêle um elemento indispensável, e, quer por si, quer na estrofe, quer no poema, constituem parte integrante da melodia supervielliana.

§ 3

A poesia é um acto de amor e de angústia: de amor pela ansiedade de convívio, de angústia pelo sentimento das barreiras que se opõem a uma realização dêsse amor que não seja apenas um acto de imaginação. Em volta destas coordenadas, todos os laços que aspiram a formar-se entre as parcelas do universo total desenham a melodia do seu desejo, cristalizam em *objectos* que participam do espírito e da terra, do possível e do realizado, da

realidade e do sonho, para usar a linguagem falsa que forjaram os que ignoram a realidade do sonho e a tão freqüente irrealidade do real. Vivendo no amor ou na angústia — mas em geral no amor e na angústia — o poeta é o vencedor de impossíveis que a cada passo sucumbe sob o pêso do seu poder. O seu drama — um dos seus dramas, aquele que podemos determinar ao considerá-lo apenas no momento em que *age* como poeta, no momento de ser criador — é o da luta pela apropriação *efectiva* da realidade que lhe é revelada. Porque, de facto, quantos poetas tomaram por comunicação o simples delírio verbal! quantos se limitaram a dar largas à imaginação verbal quando se julgavam senhores dum poder de visionários, captando uma realidade oculta!

O poeta de *Gravitations* é um daqueles que vê e não «delira no vazio». Com efeito, nêle constatamos a invasão do poeta pela realidade; e, por outro lado, nada há nessa poesia que sugira a idea dum «verbalista», não obstante ser a que temos no espírito ao pensar em poetas que cantam o universo astral, os mundos exteriores ao que conhecemos pelos sentidos, etc. Mas é que Supervielle não «canta»; tal idea tem de ser posta de parte se queremos penetrar no seu universo. É, pelo contrário, como se tudo isso fôsse tão real ou tão presente como o que geralmente designamos como real ou presente. Supervielle foi penetrando a pouco e pouco num mundo em que não se é admitido pelo simples facto de se ser homem. Parece até, à primeira vista, que o ser-se homem é a qualidade menos indicada para isso; que podem os homens saber da pedra, da ave, da estrêla, da criança que há-de nascer daqui a dois mil anos? dos mortos, dos sonhos que nunca foram sonhados, da vida dum pensamento que um homem teve um dia e que ficou a viver duma vida própria? Eis interrogações a que o homem-de-bom-senso responde sem uma hesitação: fantasias! — se não disser pior... Mas a poesia não é dos, nem para os homens de bom senso: não a criam nem lhes interessa. A poesia, felizmente, é apenas dos loucos, isto é: dos que têm aquele «outro sentido» que permite a visão de mundos em que não é a lógica quem governa; estes poderão acompanhar Supervielle nas suas descobertas.

§ 4

Não posso situar o meu primeiro encontro com a poesia de Supervielle. Mas lembro-me perfeitamente quando e onde a «descobri», e qual foi o poema: *Le Portrait* (o poema liminar de *Gravitations)* num número da revista *Le Navire d'Argent*. Penso que para que um grande poeta nos seja revelado basta um poema e até uma estrofe. E talvez que todo o posterior e mais largo conhecimento da obra não nos dê mais — ou nem sequer tanto! — do que êsse primeiro contacto. *Le Portrait* permaneceu para mim um dos mais belos poemas de Supervielle; talvez eu sinta assim devido a ter-me sido revelado nesse momento a *tonalidade* fundamental — ou melhor, uma das tonalidades fundamentais — da poesia de Supervielle, e quaisquer circunstâncias ocasionais, e ainda devido ao facto de cada nova leitura fazer reviver a impressão de descoberta, renovar a exaltação luminosa que me deu a primeira. Por tudo isso, será à volta dêsse poema que tentarei esboçar a atmosfera que rodeia um certo Supervielle — aquele que se esforça por atingir o *clima* em que as imagens dos mortos queridos que nêle vivem se dêem, se entreguem num acto de presença.

Le Portrait é um apêlo, não ao passado como realidade objectiva e exterior, mas aos vestígios que em nós deixam os nossos mortos. Meditação perante um retrato? talvez; mas a palavra meditação não exprime convenientemente a atmosfera implorativa do poema.

«Je te parle durement, ma mère,
Je parle durement aux morts parce qu'il faut leur parler dur,
Debout sur des toits glissants,
Les deux mains en porte-voix et sur un ton courroucé,
Pour dominer le silence assourdissant
Qui voudrait nous séparer, nous les morts et les vivants.»

Uma voz surda que se insinua no mundo vedado; que quere quebrar a sua incomunicabilidade de prisioneira no mundo dos vivos, e vencer as resistências do silêncio impenetrável. Grito que

por tôda a poesia de Supervielle repercutirá, dirigindo-se a tudo o que está fora do nosso universo rígido, aspirando ao convívio mais largo que o poder de imaginar conceba. E para exprimir isto, o poeta encontrou a linguagem e os ritmos mais extraordinários; jàmais, em tôda a história da poesia francesa, uma voz de poeta conseguiu aliar de tal modo a precisão e a bruma, a sonoridade *estompée* e a vibração justa da palavra requerida, jàmais a irregularidade do verso produziu um conjunto de tal modo regular. Mas, quer usando metros irregulares, como neste poema, quer regulares como na maioria dos poemas dêste livro e dos que se lhe seguem, pode dizer-se que não há em Supervielle a menor veleidade de conseguir «harmonias verbais»; esta é uma característica que se me afigura de máxima importância. Não se dá, como já ficou dito, o caso de Supervielle evitar os metros regulares ou a rima (contudo, esta não se encontra em muitos poemas); mas o importante é que, estejam ou não rimados, sejam em metro regular ou irregular, os poemas de Supervielle carecem quási sempre de acentuação forte — sem que por isso o ritmo se desvaneça. Essa leveza, que está em cada palavra e no seu conjunto, essa absoluta ausência de insistência, êsse movimento *nu*, como pés seguros sôbre um solo de nuvens, é o que nos faz sentir a poesia de Supervielle como se fôsse o puro «sôpro» poético, e nos faz esquecer por completo a técnica da construção do verso e do poema; é como se as palavras perdessem todo o seu pêso, tôda a sua materialidade, como se o pousarem numa poesia de Supervielle as lavasse de tôda a ganga, de tôda a poeira de banalidade acumulada durante séculos e séculos de uso, como se as redimisse numa luminosidade incorrupta.

Fala-se por vezes em poesia inhumana ou deshumanizada; mas o certo é que todo o verdadeiro poeta confere humanidade aos *objectos* que a sua poesia engloba. Em *Le Portrait*, por exemplo, Supervielle consegue pôr à nossa medida, consegue *impor-nos* de tal modo versos como estes:

Comme deux matelots mi-noyés, s'empêchant l'un l'autre de nager,
Se donnant des coups de pied dans les profondeurs de l'Atlantique
Où commencent les poissons aveugles
Et les horizons verticaux.

que os aceitamos com a mais perfeita naturalidade, como se não se tratasse de imagens *excepcionais*, como se o poeta não tivesse recorrido ao anormal. Conferir naturalidade a tudo o que exprime, eis sem dúvida um dos elementos principais da « magia » supervielliana.

Haverá intenção, ou apenas acaso, no facto de a *Le Portrait*, antena que se orienta no clima silencioso dos mortos, se seguirem os dois poemas *À une enfant* e *L'âne et l'enfant*, reflectindo a presença viva da criança? Mas esta não está menos distante do que a mãi perdida na treva tumular. E contudo não é ainda como mistério que a criança aparece nestes poemas. Só mais tarde, em *Le forçat innocent*, o seu mundo aparecerá ao poeta como proïbido — tão proïbido como o dos mortos.

§ 5

Jusqu'aux astres indéfinis
Qu'il fait humain, ô destinée!
L'univers même s'établit
Sur des colonnes étonnées.

Esta quadra é, com efeito, como disse C. Sénéchal, « la cellule génératrice de tout le recueil ». Nela, em síntese, se desenha, simultâneamente, o sentimento maravilhoso da descoberta e quanto é humana essa viagem do poeta até aos astros. Aqui se contém em potência tôdas as direcções em que se orienta a sua peregrinação pelos espaços.

Em geral, os poetas que manifestam estas tendências têm uma finalidade interessada ao fim dos caminhos que desvendam. Os mundos imaginários, os limites extremos do universo, lá onde real e irreal se fundem, não são em geral buscados senão como *lugar* duma outra descoberta: a da unidade e a da essência. Ora Supervielle não é um « poeta metafísico », se por tal associação de palavras entendermos uma vontade sistemática, um esfôrço dirigido para alcançar um « centro » do qual tôdas as vias de acesso constituïrão apenas aspectos particulares. Não, para êle é

êsse universo que importa, o universo como conjunto de casos particulares, e não uma causa primeira ou um último fim. Tampouco é a sua uma poesia científica, já que êle não pretende *traduzir* em poemas quaisquer descobertas feitas acêrca do universo. Não, o objectivo de Supervielle é ao mesmo tempo mais modesto e mais ambicioso: consiste em tentar apreender, em dar voz, em humanizar, não só o universo real, mas o universo possível. É um puro gesto humano e simples, sem que se lhe intrometa a ambição do filósofo que aspira à sistematização e à unificação, nem a do homem de ciência que exige a evidência do facto e a certeza da lei. Apenas um homem ansioso de « presença », que não se socorre senão da sua própria intuïção, e que não quere dar-lhe quaisquer garantias. E quem se esqueça disto, quere dizer: quem se esqueça de que se trata de poesia e de « conhecimento poético », só poderá ter uma desilusão com Supervielle.

§ 6

Cada poeta cria uma atmosfera própria, pessoal, completamente diferenciada. É como se à volta de cada poema se formasse um halo luminoso e impalpável. Contudo, essa atmosfera está *dentro* do poema, produzem-na tanto as palavras como o ritmo, como o sentido inteligível do poema. Nuns apresenta-se clara, precisa, geométrica, noutros colorida, noutros musical, etc. Em Supervielle tem a bruma do sonho. Já atrás se indicaram certas características *formais* da sua poesia; mas elas não são os únicos elementos a contribuir para a formação dessa atmosfera. Diga-se desde já que ela não está explícita no poema, e que, até, só é perceptível àqueles que consigam a adesão necessária ao mundo em que a poesia de Supervielle gravita; aliás, é o que sucede com a obra de qualquer poeta. Essa atmosfera é, digamos assim, a *nossa* consciência da poesia, e pressenti-la e apreendê-la o sinal de que todos os elementos em jôgo no poema operaram sôbre nós com tôda a eficiência. Ainda por outras palavras: sentir essa atmosfera significa que o poema deixou de ser para nós um con-

junto de sinais que compreendemos para se nos revelar como unidade. O mais belo poema pode não ser *nada* para nós se não se realizar a alquímia que é, por assim dizer, uma síntese que não pode resolver-se numa análise, pois é impossível separar os vários elementos que contribuem para formar a atmosfera, os elementos através dos quais ela surge, alheia contudo a qualquer dêles individualmente, ou à sua soma.

Essa atmosfera aparece-nos em Supervielle como uma fantasmagoria; com isto pretendo indicar a ausência, nela, dessa claridade, dessa sonoridade *cheia*, dessa densidade plástica que caracterizam em geral a poesia francesa. E sob êste ponto de vista nunca se insistirá de mais na importância de Supervielle, pois êle acrescenta a poesia francesa daquilo que ela mais carecia: imponderabilidade. Se o simbolismo desenvolve a riqueza *mnsical* implícita já em Baudelaire — em cuja obra se realizou a mais completa e extraordinária fusão do plástico e do musical — Supervielle cria, entre ambas, ou longe de ambas, a atmosfera em que, como já atrás ficou dito, a poesia se diria o próprio *souffle* poético. Por exemplo:

Cette morte que je sais
Et qui s'est tant méconnue
Garde encore au fond du ciel
Un regard qui l'exténue,

Une rose de drap, sourde
Sur une tige de fer,
Et des perles dont toujours
Une regagne les mers.

De l'autre côté de l'Altair
Elle lisse ses cheveux
Et ne sait pas si ses yeux
Vont se fermer ou s'ouvrir.

(Les yeux de la morte).

É sempre difícil, senão impossível, dizer se é uma ciência perfeita ou uma completa *inocência* o preço desta imponderabili-

dade, desta perfeita adequação de elementos que impede o leitor de se extasiar, ou sôbre a *forma* ou sôbre a *idea*, etc., etc., tal a indestrutível unidade que se nos oferece. Mas ciência e inocência equivalem-se, pois que, quando somos levados a pôr a pregunta, é porque o ritmo interior se apoderou tão completamente dos elementos necessários à expressão poética que o poema surge *natural*. Ciência, no que respeita a versos, nunca significa senão o conhecimento do que é necessário para a criação ser exacta; espontaneidade e trabalho diferenciam os poetas quanto às modalidades da criação, nunca quanto à qualidade desta.

Falei na fantasmagoria supervielliana. E na verdade, a palavra fantasmagoria, no meu vocabulário — êsse vocabulário pessoal que tem cada um de nós, não um vocabulário de palavras só nossas, mas de palavras comuns que por certas circunstâncias adquiriram para nós um sentido mais rico, mais expressivo, e até às vezes diferente do que lhes dá o dicionário — sugere tôda essa riqueza multímoda de imagens vindas de todos os recantos do Universo, e as estranhas, nunca vistas repercussões dumas às outras, essa *implicação* de luminosidade e de bruma, de grito e de murmúrio que ressoa por tôda a poesia de Supervielle, e que em *Gravitations* toma predominantemente um carácter cósmico, de mensagem astral, de comunicação entre o poeta e imaginários mundos siderais, em imaginárias dimensões de espaços de sonho.

Com os poetas, não se sabe nunca se é o mundo que os absorve ou se são êles que dentro de si próprios o *inventam*; se se procuram através dêle, ou se nêle tentam perder-se, esquecer-se, fugir à individualidade que lhes coube.

Où mon chemin parmi ces hommes
Et ces femmes qui me font signe?
Parmi ces forçats de l'histoire,
Ces muets se poussant du coude
Qui me regardent soupirer...
... ...
J'ai peur de songer à ma face
Où le regard de tant de morts
Appuya ses pinceaux précis.

... ...
Et vous, mes mains, saurez-vous
Toucher encore mes paupières,
Mon visage, mes genoux?
Sortant du fond de la terre
Suis-je différent des pierres?

(Loin de l'humaine saison)

Neste vai-vem de homem que ao mesmo tempo se encontra e se perde, repelido e atraído, conquistador-conquistado, há uma nota dominante: a contínua fantasmagoria, a extensão até ao infinito numa dimensão alheia à realidade imediata e tangível. Desde a espécie de *percepção* dos começos, até à como que profecia final da morte da terra, todo êste livro é um apêlo às supremas potências do sonho. É um livro de fuga, e a criação de mundos, à míngua de realidade directa. Grito lancinante ou cântico de esperança? Nem um nem outro: o seguro caminhar do poeta pelos seus domínios fora, no perfeito uso daquela faculdade, que lhe contestam os burocratas das ciências e filosofias dependuradas do « facto observado », de ver dentro de si o ecoar sem fim dos mundos imaginários.

(Continua).

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

ALGUMAS HORAS DA CRIAÇÃO DO MUNDO

O Jorge caminhava a meu lado cheio de razões contra mim. Na sua opinião, eu andava de tal maneira que seria capaz de trocar o próprio Cristo por uma burra com saias. Que era outro. Já não mostrava interêsse por um jaó, por um inhambu, por uma capivara, por um zagalote bem metido no sovaco dum jacaré, por uma paca bem virada no galope; por nada, emfim. Que era outro. Que me deixava ir no canto de qualquer araponga... Graças a Deus, ouviu-se a acuação do Liró. Correu à paca, e eu fiquei sòzinho na mata densa e medonha.

Era uma meada inextricável de troncos desmedidos, que subiam confiantes para o céu, de ramos que desciam desanimados do alto e vinham beijar o chão, de caules finos e sem fim que se esgueiravam por entre as malhas da rêde que os arbustos, cegos da escuridão, teciam desordenadamente no vigamento milenário.

Era ainda um silêncio carregado, de cobra que espera a dormitar, caída disfarçadamente de um galho. E mais também uma luz de conspiração, a iluminar em cheio os andares de cima, e a descer feita penumbra ou pura noite ao térreo soalho da onça e do caitetu. Tal como eu: um emmaranhamento de fôrças desiguais, e um silêncio de crime a sufocar o rés-do-chão mal iluminado...

Procurei uma aberta e sentei-me. E, dentro do casulo, tentei examinar um a um os fios da minha vida. Como os cipós da mata, cada fio da meada sumia-se por entre os outros, que se perdiam, por sua vez. Havia contudo um, mais forte e comprido que todos, que vinha de muito longe, que me enlaçava em muitas voltas e era como um raio de luz a rodear-me de luz. Era a lembrança de meus pais. Embora continuassem lá na distância a prègar ainda o mesmo juízo e a mesma obediência, a sua recordação era como um raio de luz que vinha de longe, de muito longe, mas a-pesar-disso,

trazia ainda fôrça bastante para romper o telhado e penetrar na casa cheia de escuridão...

Outros fios, menos fortes, é certo, também podiam ser vistos dali, mas a breve trecho se perdiam ennovelando-se no novelo comum. Eram as presentes lembranças de meu tio, de minha tia, de meus primos, da Lia e do Jorge. Mas nenhum dêles tinha princípio, meio e fim. Apareciam e desapareciam, como um barco que eu tinha visto no meio do mar, e que foi presença e não foi, ao mesmo tempo. Havia ainda um, indeciso, frágil, delgado que me rodeava apenas uma vez. Era a lembrança da Dina.

Olhava um por um os fios do casulo. Quási nenhum me prendia. Via bem que bastava abrir os braços e tomar ar fundo para que êles estalassem como fios de teia de aranha. Apenas um tinha dado muitas voltas. Para quebrar êsse seria preciso fôrça... Nisto, a paca passou como um raio, e foi cair lá em baixo aos pés do Jorge. O tiro encheu a grota e tentou subir pelo morro acima. Mas foi morrendo aos poucos, enrodilhado nos cipós da mata.

* * *

O portador do correio trouxera uma carta para Dina. A família mandava-a ir. As férias estavam no fim. O Jorge recusou-se a ir comigo acompanhá-la à estação. Fui só. Como da outra vez, ia sentada no carro do Anacleto. Mas agora eu obrigava o cavalo a seguir com os peitos encostados às chêdas. Não dissemos conversa que não pudesse ser ouvida pelo carreiro, que seguia no cabeçalho. Apenas palavras simples sôbre coisas simples. Mas quando o combóio anunciou a partida, apertámos a mão um do outro mais do que mandava a lei.

* * *

Ali voltava eu no mesmo caminho aonde há tão pouco tempo a tinha feito sofrer. É certo que também então ia o Jorge. Mas o Jorge, afinal, era como os outros. Que diabo, nem só de caça

vive o homem! Mas agora ia realmente mudado. Já não seria capaz de repetir a cena. Mas feia, feia, isso era! Coitada. Se calhar, era mesmo capaz de escrever, como tinha prometido... Mas para que diabo escreveria? Ali estava o cafezal do sítio Avelar. O cavalo a passo! Não, não havia assombrações neste mundo. Não havia. Nisso, tinha o Jorge razão. Na maneira como se portara com a Dina, não tinha razão nenhuma. Mas no caso particular das assombrações, tinha. Tinha razão. Mas para que diabo escreveria, se escrevesse?! Para nada, afinal, que as coisas são o que são. Era feia. Mas — lá estava o lugar da patada do Beija-Flor — realmente, sabia pôr as mãos numa ferida. É claro que a Lia, se fôsse preciso, também era capaz disso e de muito mais... Pobre Lia! A mãi tinha-lhe morrido precisamente quando começava a dar boas lições a português. No último dia de aulas tinha mesmo assombrado o curso, quando recitou sem hesitar: «Mais de um substantivo no singular leva o adjectivo ao plural, e, se forem de géneros diversos, assume o adjectivo a flexão masculina, que tem preferência».

Fôra talvez um supremo esfôrço, na esperança de levar para férias boas notas para a mãi doente. Porque era possível que a mãi já estivesse doente nessa data. E talvez fôsse por saber isso (que estava doente), que ela não tivesse dado atenção a certas particularidades da última païsagem... E a Dina no combóio a chorar! Porque aquele brilho que ela tinha nos olhos à partida era prenúncio de bagadas... O cafezal côr de chumbo dos caixões. E aquela bananeira com três fôlhas no ar, aflitas, a ver no barranco a fender-se quando desaba dali abaixo. A Andorinha tôda contente com o filho inteiro e vivo que pariu desta vez! Mas a Dina, coitada, que diabo de infelecidade ser assim tão feinha! E o Beija-Flor a dormir indecentemente e a tropeçar! Vá lá uma advertência com a espora. Nem tanto! A olaria. Lá estava o sítio onde aquilo acontecera... Que miséria! Agora os dois filhos do pobre oleiro brincavam no terreiro da casa emquanto a mãi lavava roupa adiante, no ribeiro, quási sumida entre as grandes fôlhas de inhame. Mas os filhos teriam mesmo sangue do oleiro, ou êle apenas amassava barro de sol a sol para lhes dar angu e feijão? Lá estava o pobre do homem com aquela

anemia na cara. Aquela anemia que fizera dêle um corno como um boi. A telha a secar. E o raio do cavalo cada vez mais lerdo. Mas a trote também não. Êste Beija-Flor foi sempre assim: um trote de fazer chocalhar as tripas ao mais pintado. Que duas grandes surucusus! No machiço. O gado à sôlta no canavial do Pequília. E logo no corte da caiana! A água do moinho arrombada. E goiabas inchadas naquela goiabeirinha do barranco. A Dina gostava de goiabas... De goiabas e de mangas. A chover! Isso, Beija-Flor, a galope! Sempre a galope, meu negro! E agora tome lá quatro espigas de amigo, e rilhe. Suado, o pobrezinho!

Carrapichos na crina e no rabo. Ninguém raspa o Beija-Flor! E pronto, seu valente, pode ir à sua vida, mas não arrombe a cêrca para ir morder o pescoço à Camoesa...

* * *

A partida de Dina foi a viüvez da fazenda. Ficou ainda a Zèzéti, mas apenas para dançar as valsas e as polcas do gramofone. Tudo quanto era paz, ternura, delicadeza, foi-se com ela. Logo se viu, no caso do filho do Catarino. O moleque, quando tentava desencravar uma garrucha que tinha feito de um pedaço de cano, meteu a carga pela barriga dentro. Pelo rombo saía-lhe o angu do almôço e a bosta do dia seguinte. Tinha o negócio de intestinos e estômago tudo furado, disse o médico, que apenas olhou e foi-se logo embora. E o pobre ficou ali a gemer, a gemer, a pedir água e a uriná-la imediatamente pelo buraco, a gemer mais baixo, mais baixo, a murmurar «água! água!» até morrer no dia seguinte. E em tôda aquela gente aflita à sua volta, aos gritos e aos «meu rico filhinho», não houve uma pessoa capaz de o ajudar a percorrer aquelas léguas do deserto em brasa, até ao oásis final, onde a sêde acabou.

Só mesmo ela (pensava eu emquanto o moleque agonizava e a pouca água que lhe davam ia escorrendo do corpo para o catre e do catre para o chão) seria capaz de tirar à morte aquele ar pesado, trágico e soturno. Sòmente ela seria capaz de limpar tudo aquilo, de arranjar dois lençóis brancos para deitar o moribundo e de acalmar com água e com ternura aquela sêde sem

fim. Mas, como se tinha ido embora, o desgraçado não teve outro remédio senão morrer assim mesmo, estendido na esteira do catre, a gemer, a gemer, a pedir água e a babar-se pela barriga! Só ela, emquanto ali permaneceu, acudia às desgraças com acções saídas do seu puro amor aos semelhantes. Nada em si lembrava a figura acintosa de minha tia, que, quando vinha, vinha apenas para impor desalmadamente as suas mèzinhas. Fôsse branco, fôsse prêto, falava, consolava, exortava, e só depois a sua mão leve e meiga deixava cair com mágoa a gota de arnica. Minha tia, essa parece que até fazia crescer a ferida com as suas mãos de chumbo e a sua hostilidade natural. Por isso a fazenda ficou como viúva, mal o carro do Anacleto transpôs a porteira do retiro. Até meu tio, tão aclimatado àquele desamor de minha tia, tão conforme com tudo, que se acautelava em não trair numa palavra ou num gesto a sua tristeza por tôda aquela secura moral da fazenda, até êsse não foi capaz de encobrir a sua mágoa ao vê-la partir. Sòmente minha tia mostrou nisso um contentamento especial. Para ela, tudo o que fôsse sair da monótonia do almôço fúnebre, do jantar fúnebre, da bênção, da lenga-lenga aos ouvidos de meu tio, dos berros por dez réis de mel coado, era a infelicidade. Por isso festejou a saída da rapariga repondo imediatamente as coisas no seu antigo lugar. E no dia seguinte a vida amanheceu toldada de bicheiras, de lenha verde no fogão, de ovos quebrados pelos porcos à sôlta, de bezerros deixados no capoeirão, de falta de leite para o doce de milho, de tôdas as desgraças que só ela sabia inventar.

A Dina tinha conseguido afastar para tão longe a sombra daquela casa, que todos se esqueceram do passado e viam entrar sol a jorros pelas janelas como se vissem a coisa mais natural dêste mundo. Minha tia, porém, chamou à pedra sem demora uma tal leviandade. E provou que ali tudo passava, excepto a sua falta de ar e a sua dentadura postiça. Vinte e quatro horas depois, já ninguém era capaz de remover os tristes monossílabos das refeições, nem conceber a vida de relação de uma maneira simples e luminosa. Naquela casa só a Dina conseguira tornar tudo possível ou impossível sem drama. Só a Dina. A Dina, que a estas horas estava longe, junto dos pais, em Entre-Rios. Agora

o Jorge enchia-se de coragem e falava de caçadas. A Zèzéti imitava-o no heroísmo e descrevia os bailes de Palma, em casa do coronel Juvêncio. Mas o silêncio persistia, carregado, frio, impenetrável. As raízes que a Dina lhe tinha pôsto ao sol estavam novamente fincadas no chão, vivas e laboriosas.

Talvez por isso mesmo, por ver que as raízes do silêncio e da tristeza estavam novamente agarradas à terra, meu tio começou a falar na venda da fazenda. Que, afinal, sempre se resolvia a cumprir a promessa há muito feita e desfeita de regressar a Portugal. Explicava, contudo, que não eram saüdades que o moviam. Apenas a vontade de satisfazer os desejos da família, e também por gostar de não morrer sem primeiro chorar quatro lágrimas sôbre a sepultura dos pais. E, sempre prevenindo que não eram saüdades, ia evocando a sua vida de menino, de adolescente e de homem feito, passada nas margens do Pinhão e do Douro, primeiro adiante dos bois e a roubar erva para êles nas quintas do Junco e do Noval, depois a desfazer fragas, a plantar bacelo, a erguer e a vindimar aqueles vinhedos. E relatava casos sucedidos à noite, nos lagares, quando homens e mulheres entravam ao vinho e jogavam a cabra-cega. As mulheres eram tão porcas que mijavam no mosto... Recordava a seguir o caso do Zé Varandas, hoje fazendeiro em S. Paulo, que mal fêz os dezasseis anos foi aos cestos. Mas quando lhe puseram um vindimeiro valente às costas, estacou como um Cipião. O feitor preguntou-lhe se não podia. Respondeu que lá poder podia, as pernas é que não queriam andar. Ria-se. E ia contando mais. Agora chegava a época das sortes. Fôra seu padrinho no livramento o sr. Valadares então secretário da Câmara. Antes de se apresentar à Junta tinha-se defumado com folhatos de milho. Entrara na sala da côr da morte. O médico riu-se, preguntou-lhe se estava mesmo tísico e mandou-o em paz.

Dizia tudo isto em pleno cafezal do Ingá, aparecendo e desaparecendo atrás dos cafezeiros, por entre os quais o trilho serpeava. Eu seguia-o calado, a olhar de vez em quando para a grota, lá ao fundo, onde corria um córrego entre densas fôlhas de inhame, e onde se erguia, numa pequena ilha abraçada pelo ribeiro, a casa do meu compadre Zé Marques. A casa era de pau

a pique e barro batido, coberta de sapé e rodeada de um terreiro muito varrido. Era domingo, e o colono, deitado sôbre uma esteira, curtia ao sol a sua costumada cardiana. Tinha-lhe baptizado um filho mulato. Os filhos dêle eram todos mulatos. Em Cachoeira, na igreja matriz, de vela na mão, depois de grandes esforços, lá consegui levar o credo ao fim: « ...um só seu filho, Nosso Senhor, o qual foi concebido por obra e graça do Divino Espírito Santo »...

Para encarreirar o « creio na comunicação dos santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna », foi um castigo. Os santos, dos altares, olhavam admirados aquele meu inexplicável esquecimento. Só Nosso Senhor, de cabeça baixa, pregado na sua cruz, tinha um ar resignado de quem estava por tudo. Mas realmente estava esquecido. Não fôra por mal. Esquecera porque nunca mais tinha sido preciso rezar o credo, o acto de contrição, a salve-raínha, ou examinar um por um os pecados mortais, ajoelhado aos pés do Senhor Prior. E quando o Padre Guilherme me disse para rezar o credo, fiquei admirado de o credo também ser preciso no Brasil. Êle mesmo, Padre Guilherme, me parecia estranho e ridículo assim paramentado, com ares de quem era padre a sério. Depois da cena do cornetim, a meus olhos aquele homem não podia mais ser ministro de Deus, fizesse o que fizesse. Mal se virava no altar para ordenar o *orate fratres*, via-o logo de cornetim na bôca a solar o samba:

Quem tem telhados de vidro
Anda muito direitinho...

A negrada, cá fora no terreiro, a quebrar os rins furiosamente. Meu tio, de rosto aberto, tolerante. E êle, Padre Guilherme, muito vermelho, com as veias do pescoço inchadas por causa do cabeção, naquele delírio, agarrado ao cornetim do sr. Adalberto, que o acompanhava de bombardino. O resto da banda formavam-na o feitor Macário, que tocava clarinete, os dois irmãos Mendes, que tocavam trompa, e o Balbino, que tocava contra-baixo e virava lobisomem à sexta-feira.

Mas, a-pesar-de tudo, lá consegui levar o credo ao fim. O menino não ficara moiro. Moiro estava eu, tão longe de Deus e dos santos. Mas a verdade é que não senti vontade de voltar à Igreja para tentar uma reconciliação. Aquele Deus resignado, de cabeça pendida, aqueles santos espantados do meu esquecimento, estavam verdadeiramente longe de mim. De tôda a côrte celestial ficara comigo apenas um vago Santo António para me ajudar a descobrir os bezerros escondidos nos capoeirões:

Ó meu Padre Santo António
Que em Lisboa foste nado
E em Roma santificado...

Era preciso dizer a oração três vezes sem errar. Mas o bezerro, bem procurado, acabava por aparecer, vivo ou morto.

Padre Guilherme, como o Senhor Prior em Agarez, meteu sal na bôca do menino e deitou-lhe água pela cabeça abaixo. O moleque berrou como um capado. Zé Marques sorria. Já estava acostumado. Todos os anos baptizava um. Depois chamou-me compadre, e pelo caminho falou de Portugal, do tempo em que era empregado nos caminhos de ferro e recebera os parabéns de um engenheiro pelos serviços que prestara na Companhia, quando a Princesa D. Amélia veio casar com D. Carlos...

Pés de mandioca, mamões, abacates, bananeiras, tangerineiras, cajueiros, iam quebrando a densa tristeza do cafezal, que subia uniforme pelo monte acima, descia às grotas, subia novamente, sempre denso e vigoroso, até se perder no alto, confundido com a capoeira.

Perto de um tendal de quiabos, onde fomos apanhar alguns a pedido de minha tia, erguia-se um cedro desconforme. Era a única árvore sobrevivente da mata que fôra sacrificada àqueles arbustos sem grandeza. Era a única. Mas ela falava por tôdas as que tinham caído vencidas por oito machados raivosos. O tronco subia a prumo, num ímpeto de rasgar o céu. Mas depois a fôrça inicial perdia-se para acudir às necessidades de um sem número de ramos traiçoeiros. O tronco era a princípio como o feixe de vimes de que falava o livro de Ulisses Machado. Mas depois os

vimes, como os irmãos, separavam-se uns dos outros. Não fôsse assim e a ascenção seria sem limites. O cedro entraria pelo céu dentro, sem que ninguém o pudesse deter.

Meu tio falava agora das perdizes que ao romper da manhã cantavam nos socalcos do Pinhão, e da posta de bacalhau com um simples olhito de azeite. E contava que um dia dissera à criada do Noval que não deitasse muito. Gostava de pouco azeite na comida. Apenas deixasse a almotolia dizer: « Gregório... Gregório... Lucas ! »

E ria-se. Parava, ficava-se a olhar por momentos aquela imensidão de terra suas, aquela riqueza verdadeira, e regressava às cavas do Noval, do Junco, e às malgas de caldo de gravanços.

Eu que ficasse se quisesse. Que me formasse em Direito ou Medicina e fôsse homem. Êle venderia a fazenda e regressaria a Portugal. Bem lhe custava abandonar aqueles cafezais, aquelas matas, aquelas várzeas, aquilo tudo. Mas estava velho e cansado. A pessoa em quem tinha pôsto as suas esperanças para o substituir na direcção daquele mundo era eu. Mas não pudera ser. Via-me com vocação para os livros e não me queria tolher a carreira. Estudasse. Venderia aquilo tudo... E ficava-se a olhar. Estava cansado. Seria a Morro-Velho a sua última África de fezendeiro. Em tôdas as fazendas tinha sucedido a mesma coisa. Comprava-as desorganizadas, sem pastagens, sem casas, sem gado, sem cafezais, sem nada. Metia mãos à obra e em quatro ou cinco anos punha-as de cara lavada. Depois, quando poderia descansar e colher os frutos do seu trabalho, surgiam os compradores. E acabava sempre por vender. Ali, chegou a cuidar que criara raízes. Mas estava a ver que não. Venderia. Mas custava-lhe imaginar alguém dono daquelas terras. E confessava que tinha de se dominar quando ao lado de qualquer comprador percorria aquele mundo de lés a lés. Principalmente quando algum mais atrevido se punha a arquitectar planos, a fazer e a acontecer. Mas não. Venderia. E dali era logo direitinho a Portugal, apenas com uma semana de compasso de espera no Rio de Janeiro para aprontar roupas e papéis. Eu teria de escolher. Ou ficava em Ribeirão, ou seguiria com êles a começar vida nova em Coimbra. Resolvesse. Mas, de qualquer maneira, emquanto se decidia

a venda, voltasse para o Ginásio na companhia do Jorge. Fôsse homem.

Ser homem! E esta palavra, que meu tio tinha pronunciado ou escrito tanta vez, começava finalmente a ter sentido profundo para mim. Ser homem. É claro que ser homem não era ser bom tratador de gado, bom estudante em Ribeirão. Ser homem também não era ter uma amante e trazê-la de vez em quando à fazenda a passear... Ser homem não era atirar de carabina aos negros. Mas já era meio caminho andado ser assim como êle era, trabalhador, honesto e, bem no fundo, cheio de desinterêsse por si mesmo. Estar acima das palavras e das invejas torpes de minha tia. Ser o mesmo quando as visitas eram bonitas como a Zèzéti ou feias como a Dina. E tinham agora sentido aquelas suas palavras ditas em Cisneiros, quando da minha ida para Ribeirão: « Aprenda e, quando vier a férias, não ofenda seu Adalberto mostrando que sabe mais do que êle. Bem sabe que êle não gosta de ficar por baixo, e não há necessidade de o magoar. » Não tinha respeitado as suas palavras e ofendera o sr. Adalberto teimando em que Camões era maior do que Guerra Junqueiro. « Que diabo importa lá isso? » dizia meu tio, conciliador. Mas o sr. Adalberto queria continuar a pôr *A Velhice do Padre Eterno* em cima dos *Lusíadas*, e eu teimava. Todos os livros diziam que era Camões o maior, e a mim também me parecia. Por isso não pude respeitar o seu pedido. Mas não se zangou. Apenas disse estas palavras: « Tanto lhe recomendei que não ofendesse seu Adalberto... » Ia pensando isto, e ao mesmo tempo concordava com palavras em que os cafezeiros que meu tio destacava eram, realmente, os maiores das redondezas.

Ser homem! Mas era de todo impossível ser homem naquela casa, onde a Etelvina me tinha dado angu com caroços, e onde já se ouvia minha tia a berrar com não sei quem. Calou-se, para verificar se os quiabos eram tenros. Despejei o bornal sôbre a mesa da cozinha. Foi como se exibisse ali todos os cornos de um rebanho de cabras.

MIGUEL TORGA.

LENDA DO PATO BRAVO

Voa no céu,
tão alto!
um pato bravo;
e a onda do seu grito
rola no sangue vivo do poente:

«Suam-me versos estas noites velhas,
que me descem dos olhos,
lá do fundo,
onde é, talvez, o coração que vê.

Digo ao que vem à frente dessas horas:
— Aqui, viver ou morrer,
mas de-vagar!
E grito o meu orgulho a sete luas mortas...

Depois, gran-duque e senhor
e rei de um Reino de rir,
choro,
e esmolo o pão da vida
aos que de vida vão fartos.

E peço o amor a algum beijo
gasto, cansado,
caído,
que ia a destino e me bateu na bôca.

— Há por aí farrapo pra vender?

— Sou o dos olhos de mel...
Sou o menino dos luares doridos
que esteve nove meses de joelhos
a rezar o seu mêdo de nascer.»

Voa no céu,
tão alto!
um pato bravo;
agora, no silêncio
do deserto e das almas que se fecham...

O vento, servo dos deuses,
certeiro o gume da faca,
mete-lhe o vôo entre fatias de ar:
um «hors d'œuvre» de apetite
para papões demiurgos
lá do Ser-se em espiral!...

— Pronto! passou!
Prossiga êsse banquete!

O guizado de sóis vem para a mesa.
Continua o roer da Eternidade.

Coimbra, Julho 1937.

António de Sousa.

NO FUNDO DO TEJO

Fecho os olhos e vejo
No fundo do Tejo
Uma coisa que oscila ao sabor da corrente;
Que vai e vem, que deambula, rente
Às pedras e conchas macias e frias,
Dias e noites, noites e dias.

Uma coisa que as águas desfazem sem nojo,
Levando-a de rôjo
No fundo do Tejo;
Uma coisa que eu vejo,
Uma coisa que eu sinto e não sei o que é,
— Tão longe de mim, tão fora de pé!

Uma coisa que os peixes, passando em cardumes
(Coruscantes e belos como lumes),
Ao vê-la, com espanto, mudam de pista,
Como os burgueses fazem ao Artista.

Uma coisa que lembra outra coisa que eu vi,
Num sonho que sonhei — mas que há muito esqueci:
Uma coisa pequena e ao mesmo tempo imensa,
Na sua vagabunda e singular presença.

Uma coisa que anda de cá para lá,
De lá para cá,
No fundo do Tejo;

Sem rumo, sem dono, sem nome, sem graça,
— Inútil e triste, como a carcaça
De um caranguejo.

Uma coisa disforme, insensivel, alheia,
— Mas que escreve, sem querer, o meu nome na areia!

CARLOS QUEIROZ.

CONCLUSÕES QUÁSI FINAIS

FRAGMENTO DE NOVELA

« — Não julgava tão grande a minha paciência: tornei hoje a pegar nos papéis para passar a limpo a última página.

Qual a razão? Sei tanto como os senhores. Talvez que apenas para ver *isto* acabado. Mas nunca como desta vez me senti distraído, tão fácil presa do que lá está fora. Nunca como desta vez a impulsão que me arrasta foi vaga e mortiça; suponham aquelas ondas mesquinhas que nascem na cola das grandes e que a gente sabe que vão afogar-se muito antes de chegar à praia.

Fêz um dia lindo, um dia de Abril. No poente só há as nuvens precisas para criar, dentro de minutos, um cortejo fúnebre digno do irmão-sol. A esta hora os raios vêm ao rés da terra e são tão fracos que parecem nascer muito mais longe que nas outras horas do dia; poisam como vermelhidão que aflora, mas de tão longe e tão fracos que as paredes verticais e as árvores revestidas de fôlhas projectadas os recebem com a mesma indiferença. Conseguem atravessar a sala e ainda começam a subir pela parede fronteira à janela entreaberta. A grande haste de luz ondula penosamente sôbre as minhas pernas estendidas e tem que quebrar em ângulo recto para atingir dois decímetros de altura; é desagradável porque me lembra uma espada de ponta voltada, inútil. Sentei-me à mesa entrouxado na manta. Só vejo do que lá vai fora a réstea do atalho; ao fundo, há uma sombra leve, o muro doutra quinta. É muito sossegada a terra onde vivo. Os filhos mais novos andam por aí além, não se ouve uma fala, o ranger dum ramo, o sapejar duns passos. Fico à escuta de tudo o que pode vir quebrar êste silêncio inerte. Não sei em que penso.

É que a leitura das páginas que escrevi deixou-me desorientado. Inquieto, não; mas desorientado, é facto. Reli e desconheci-me. Mal eu supunha como era verdadeira e vulgar aquela tal

independência das palavras... Julguei assistir à recordação dum acto feito na mocidade e com a vibração da mocidade: vi tudo aquilo a ressurgir, esvaído, dum passado longínquo. Aqui a frio, bem embrulhado na manta e a olhar no soalho a estocada inglória dêste sol poente, percebo com clareza que o que escrevi não passa duma amálgama de recordações, dúvidas, gritos de dentro e a textura de frases habituais num homem como eu. São bastantes páginas compactas, mas que afinal me não explicam nem a si mesmas se explicam. E entretanto, sinto que não foi para matar o tempo ou para distrair alguém que me cansei a escrevê-las.

Escapa-me o motivo profundo, mas durante os dias que levei a escrevê-las vi-o a meu lado como uma sombra; agora mesmo não o ignoro por completo, pois o sei como se sabem as palavras que temos debaixo da língua. Lamento, contudo, não me ter poupado mais êste desgôsto e o enjôo de verificar um desejozinho subterrâneo de querer embonecar, de ser literário. Felizmente que tinha alguma alma santa a pedir por mim, pois ainda cheguei a tempo de o reconhecer e de, como sempre, me rir antes dos outros se rirem. Foi uma sorte não ter acabado sem nova leitura e assim poder verificar a miséria do que eu supunha magestoso, e olhar para *isto* como a Mofina Mendes para o pote de azeite.

A vontade que me dá é fazer como as crianças raivosas: migar tudo a pés. Pois se mesmo o que eu sofri em ponto grande, o que me arrepiou e fêz chorar, se até isso está cadavérico e engomado! Teria que ser assim, mas dói-me que de nada tenha servido a vibração que me abalava quando escrevi certos pedaços; que tudo se resumisse no talhe da letra; que a minha angústia e as minhas convulsões não passassem das hastes dos *tt* e da borracha dos *aa*.

Afinal, só eu posso saber o que valem e representam alguns períodos que parecem escritos na antiga letra tabeliónica...

Fartei-me de clamar que era uma pessoa banal, simples e crédula; que admira ter-me iludido com os arrepios da pele, julgando tratar-se de vulcões submarinos? *Reum confitentem*... Sim, sim... Reconheço e confesso que é merecido e justo o amolecimento em que me afundei ao acabar de ler a minha confissão. Hoje reconheço

e confesso tudo: é um dos tais momentos em que tive a honra de lhes falar... E não é por falta de músculos, tal moleza, nem é por falta de vontade tal inércia. Depois de ler esta palinódia infantil não me buli do sítio, mas intimamente reagi e caminhei para a verdadeira solução: pôr-me de pé, atirar com a manta para os quintos, falar-me ao ouvido de certa maneira... Inerte, pesado, sêco e chocho como a madeira em que me sento. E estou a ver-me desalinhado e lunático, e estou a encher-me da solução simples e fatal! É alheio o que passou por mim e foi meu! Sou outro e jovem, como a cobra que remoça por ter deixado a pele numa silveira! O céu devia-me êstes instantes de quietação e só estranho que o céu — tão rico!... — demorasse tanto a pagar-mos. Fechar os olhos, unir os calcanhares, tomar posição!... — « Vamos lá a entrar na forma! Aí... Oh, tu da ponta, a cabeça mais para diante! E aquele... Oh, meu pãozinho da Aliança, espicha-me êsse peito para fora! Assim... Firmes! Numerar!... »

As minhas tristezas, as minhas inquietações... E as dos outros? Cada um é como é e vale tanto ou mais do que eu, tem nos olhos a mesma luz que eu tenho e um dia há-de apagar-se, como a minha. Lamento-me, percebo-me só e único, centro de ressonância do universo e cada vez mais apreensivo. Não será a prova de que perdi o alinhamento e o ritmo da marcha? Algum dia me deviam cair as escamas dos olhos e enxergar onde estava a razão. Trata-se de levar ao fim o tempo de serviço, suportar as correias que já entram na pele e não viver constantemente esmagado pela ideia de que é fatal o momento de passar a pronto... « Firmes! Numerar!...» É na consciência desta situação que pode estar a grandeza, o heroísmo. Viver e morrer como os outros, indiferente e indispensável ao total; ser como os meus camaradas um saco cinzento e anónimo que não tira nem acrescenta ao monte, mas onde o monte se mira. Porque, mais jeito menos jeito, mais estremeção menos estremeção, é assim que as coisas vão passar-se. Dêem tempo ao tempo...

Com esta solução que me coube em sorte salvo-me e salvo a coerência da narrativa; até me parece felicidade incomportável no fim do dia e no fim da vida. Não andei eu a dizer que o homem-indivíduo era uma invenção de megalómanos e que as

nossas diferenças nas possibilidades e no destino são as diferenças que há entre os grãos de trigo? Não me tenho estafado a pensar que, como os grãos de trigo, nos uniformizamos sob a mesma rasoira, que é a morte? Não arrisquei eu a minha modéstia, a minha clareza de entendimento e a minha simplicidade moral para conseguir expor e defender essa doutrina repugnante? Arrisquei-me e, pela primeira vez, ganhei. É, pelo menos, a sensação de ter acertado um *pleno* esta paz forte, calma e dissólvente que me chegou. A minha dor e a minha angústia caíram neste meio como um bloco de gêlo em água tépida. Se tudo não estivesse já terminado, como eu poderia agora completar o outro lado dos meus problemas, ver-me do direito com os mesmos olhos cansados com que vivi a verrumar o escuro!

Como foi possível que ao querer começar um novo capítulo das minhas homílias confessionais me tivesse aparecido viva e afável a verdade de que são banais as minhas palavras, de que é indiferente e parada a casa em que vivo, de que afinal nem curo nem ajudo a curar os doentes, de que os anos me calcam e amassam todos os dias, de que tudo o mais é ilusão e afronta? As vezes que eu li a Bíblia e certos poetas desolados para só agora os entender! Quanta vez eu passei pelas verdades definitivas para só agora as descobrir! Mas descobri-as tão profundamente que os judeus desiludidos e os poetas tristonhos me parecem falsos e plagiários da certeza que se apossou de mim.

Agora ou nunca sou bem eu, pecador, que me confesso! Olho para o papel e a chapa lisa e branca vai mostrando em linhas desfocadas mas fortes uma imagem que deve ser a única capaz de mostrar como sou. Um arrepio vagaroso propaga-se pela carne como ondulação irreprimível; é como se a pele fugisse perante uma pressão vagarosa que a persegue até às extremidades. Admira-me não ver as mãos contrairem-se sob a dedada misteriosa. Afinal, eu podia lá reagir contra o meu destino!... O máximo da minha competência é procurar conhecer êsse destino. Não o tinha até hoje descoberto porque julgava descobri-lo reagindo e gritando contra êle. Pois como se explica a minha atitude senão por uma deficiência de método? Eu queria alcançar o futuro olhando para o futuro: ora, uma criança dirá que o futuro



não existe como realidade humana e que a única ligação que se lhe conhece com a humanidade é dar origem ao passado. Portanto, quem diz investigador do futuro diz transmigrador do passado. E quanto ao nosso passado, ao meu passado e ao dos outros, não há dúvida de que os seus futuros têm sido monòtonamente certos: sofrer, morrer, esquecer. Por alma de quem lá têm não me chamem moralista. Os moralistas não percebem nem sentem o que escrevem; são apenas a sublimação da banalidade presente. E eu posso ser tudo, menos pessoa de imaginação sôbre dados gerais; nada criei, além dos filhos e duma camada de piolhos em criança. Sei perfeitamente o que custa a vida para não entender os que se revoltam contra a minha paz de espírito. Mas olhem que ter-se cérebro e coração não é razão bastante para não se ser desgraçado e desaparecer. Fiquem-se na sua, que a minha certeza é de tal amplitude que pode conter sem deformação as certezas e as dúvidas alheias. Temos cá dentro o mundo criado por nós, e por isso, como tôdas as criaturas, ignorante ou revoltado contra o criador; e é tão belo que basta pensar que êle há-de extinguir-se para logo tudo ficar da côr do fumo. Custa... Custa... Mas se somos o mundo não é menos verdade que os mundos nascem e morrem todos os dias.

Cada um deve ter a sua missão, não é assim? Pois não pertencemos nós a uma sociedade organizada e evoluída? A minha missão, aquela que me parece não ser uma brotoeja de momento, é ir sofrendo até acabar. Coloco a manta sôbre os joelhos, encolho-me para não sentir tanto a aragem, e aqui fico à escuta do tempo que foge e da morte que galopa no seu cavalo negro. Para quem nunca desejou o trabalho de se tornar notado, para quem se envergonha e cora, é mesmo a solução ideal. Assim o manda a divisão do trabalho: para uns os gritos e os gestos, a convicção e a segurança; para outros... Fiz sempre parte dos *outros*. A miséria de curtir febre alta para chegar a zero graus! Ao menos, tenho agora o que me faltou sempre: a segurança e a simplicidade; é uma solução pèssimista mas tem o efeito de qualquer outra solução, incluindo as optimistas.

Sempre me repugnaram os ditos célebres e as atitudes para-

doxais ; que dó me causam os heróis ! Na única tragédia importante da vida, na morte, a perfeição não se constrói porque está de há muito alcançada ; a espécie já chegou à descoberta do que convém e do como se exprime o conveniente. Assim, no transe fatal (quem seria o inventor desta expressão ?...) nada mais interessa dizer além do seguinte : — « Por lá temos todos que passar. Então, conforme-se. É a lei do mundo, que se lhe há-de fazer ? É triste, é, mas hoje êle, àmanhã nós. Ai, ai, tanta lida para tão pouca vida. É para isto que se nasce, afinal... » Em certos casos é obrigatório erguer um dedo e juntar outros ditos — « Altos destinos !... » — , por exemplo.

Tudo o que exceder esta linguagem sabe-me a invenção, a literatura. Verdadeiro e definitivo só isto : — « Por lá temos todos que passar. É a lei do mundo, que se lhe há-de fazer ? »

Insistem os sábios em que as grandes dores são mudas ; mas quem é que pode transformar a observação em mandamento ? Eu, se não atingi ainda a perfeição do silêncio, ando a ramalhar muito próximo no meu apêgo às frases centenárias e universais que nos resvalam pela alma sem significado momentâneo. Para que seja capaz de *rasgar as fibras do coração* o instante em que a voz de certa mulher nos chega tão molhada que parece escorrer dos olhos arrasados de lágrimas, basta que ela diga : — « Adeus, filho da minha alma, que não torno a ver-te ! » e palpitar-nos que é assim que vão passar-se os acontecimentos.

É certo que a maioria não partilha o meu entusiasmo pela banalidade perfeita e definitiva ; vai dizer o transcrito e volta para casa contente e esperançada, como se elas lhe não tivessem um dia que dizer respeito ; eu sei que na maioria é como se as frases fôssem só da bôca, e que êles são firmes, seguros e íntegros. Essa firmeza e essa segurança andam sempre unidas à certeza íntima, nuns inconfessada, noutros inconsciente, de que vale a pena, de que existe o vencer e o falhar, a eternidade e a glória, de que o minuto presente pode agüentar de pé todos os minutos que estão para vir. Calculo o que vale essa convicção, pois que também não posso fugir a dar-lhes conta de tudo o que penso em contrário...

Somos crentes da mesma religião, mas há quem acredite que

a sua crença tem o poder maravilhoso de dar existência às ficções e que sentir como necessário é o mesmo que demonstrar como evidente (se a evidência se demonstra...) Nunca tive grande consideração pelas transcendências (a eternidade e outras semelhantes) tão mesquinhas que, para existirem, basta acreditar nelas. Vem-me a tentação de afirmar que tôdas as convicções acabam, que é temporária, quer queiram quer não, a esperança dos herdeiros na herança e dos legatários nos legados. Verdadeiramente, é só aqui que se aplica o *direito das gentes*: a continuïdade, a linha dos herdeiros tem um fim. Depois, a herança reverte para uma entidade misteriosa que se não preocupa com os seus legatários e que nenhum dêstes ainda conseguiu ver. A partir de certo ponto — e mais de-pressa ou mais devagar é impossível não chegar a êsse ponto — tudo reverte a favor do estado, isto é, duma entidade abstracta, impessoal, omnipotente. Ora, para ser sincero, eu duvidei sempre que tais adjectivos correspondessem a qualquer realidade.

É infantil, é primitivo! — vão dizer-me. Não serei eu quem os desminta. Até me sirvo da erudição apropriada:

— Aos infieis, Senhor, aos infieis
E não a mim que creio... —

Nunca me reneguei. A verdade é que eu sou médico, mas dentro do fato e da linguagem tenho muitos dos meus avós camponeses. É o camponês que me obriga a declarar que não vale a pena viver e trabalhar para deixar a herança a uma incógnita abstracta e impessoal. Sou médico e aprendi umas coisas mais, mas tenho em mim um homem rústico que me julga em última instância e não admite sequer a hipótese de ser eu a julgá-lo. « Má assimilação da cultura... regressão latente... »

Oh, senhores! Deus me defenda de os contrariar: é tudo isso e ainda o que lhes estou a dizer. Acho natural que se coma cebola crua e sardinha tarrenta para que um dia os filhos tenham um olival e escusem de andar aos pontapés de alguém; ficou na terra o suficiente para que se possa mais tarde falar assim: — « Êste olival comprou-o às freiras de Coimbra meu avô, que

Deus tenha. Deu por êle vinte moedas. Era dinheiro, no tempo... Aquelas oliveiras mais novas, tôdas cordovesas, foi êle que as plantou. Homem muito trabalhador... Ainda o conheci». Foi para que se dissessem estas palavras que o homem suou e teve fome. Que lhe importa, portanto, que os netos do que fala já não sejam capazes de dizer isto? A sua aspiração ia até ali, a herança salvou-se e com ela o testador.

A solução para o meu caso é que não pode ser esta: eu sou camponês, mas sei que a partir de certo ponto a herança reverte a favor do estado... Ainda desejo como êle mas já não posso pensar como o camponês. Se fôsse compensação, consolava-me a esperança de que os meus descendentes alcancem vir a ser pessoas menos híbridas e de maior *plafond* intelectual...

Ser médico e ter aprendido várias noções científicas só complicou ainda mais a minha teia de hesitações. Ensinaram-me, para não ir mais longe, que há cinco mil anos existiu um rei que usava a barba em bico e na cabeça como que um carapuço de café; ao lado, poisavam sempre escravas para o refrescar com leques de penas; quando fitava os súbditos só via no chão montes de fatos e os olhos dos prisioneiros conservavam-se nas órbitas o tempo bastante para fitar no chão o sítio onde iam rolar daí a instantes, velados e sangrentos. Não há dúvida nenhuma de que existia um rei, há cinco mil anos... É esta mesma ciência certa que me desespera: para lá dos cinco mil anos os entendidos já discutem a forma das barbas, o talhe dos carapuços e a constituïção dos leques; os reis têm nomes que são também nomes de fantasmas; mais tarde ainda os senhores reis passam a ser anónimos e em série, como os prisioneiros ou os leões estrangulados na caça. Depois, é a própria vida que se torna anónima e a dor que o foi, a alegria e a ansiedade que existiram mal podem sonhar-se perante um caco desfeito ou um pedaço de bronze irreconhecível; a escrita vive ainda mas perdeu a fala; mais para trás, e as testemunhas e os restos do que desejou perpetuar-se são uns vagos estilhaços de pedra ou uns grãos de trigo calcinados. A desgraça desta ciência é tão completa que afirma ter o homem existido em certa época só porque há provas de que êle existiu na época seguinte! Parecia uma fogueira que rasgava as trevas até ao

infinito e, vai-se a ver, tudo se reduz a um ponto baço na extremidade dum túnel, um ponto vago que talvez seja criado pela nossa imaginação. Tiram-se dêste passado garantias bastantes para o futuro? Para os que não precisam delas chegam à farta e para quási todos são até excessivas, porque pensam menos em si do que naquilo que os outros pensam dêles. Mas eu — ficou provado, não é assim? — serei, quando muito, um pobre egoísta inconsistente; o que os meus semelhantes venham a pensar de mim, que relação pode ter comigo quando eu já não existir? Quem me quiser dar esmola ou fazer justiça não esteja à espera dos discursos à beira da cova. Uma certa massa orgânica em decomposição já não tem nada que ver comigo. Eu, eu é que espero justiça e peço esmola! Não perdôo que me tratem como morto emquanto eu estiver vivo, mas dispenso desde já que me tratem como vivo quando eu estiver morto!

Compreende-se agora porque trabalhei sempre sem gôsto ou ânsia? Compreende-se agora que me sinta feliz com a solução apontada a fôlhas...: entrar e acabar na fileira, envergar aquela vestimenta menos pessoal que os caixões; marcar, resignado, o mesmo passo, até passar a pronto?...

Espero encontrar aqui a continuação da paz que tanto ambicionava e me julgo ter chegado, emfim. Para crer — está dito e demonstrado há muito — não há como molhar os dedos na pia da água benta. Somos uma espécie de hipnotizados com a impressão de ir acordar e, como aos hipnotizados, dar ao corpo esta ou aquela atitude é fazer nascer a cólera ou a ternura. É por isso que ponho tão grandes esperanças na minha adesão à monotonia e à banalidade. E o sacrifício que faço é nenhum, porque tudo cansa, até a angústia; e a ponto de lhe não agradecer o tomar-me diferente de muitos outros homens.

Nem preciso mascarar a minha impotência, arrastando os demais à minha desilusão; se fôsse ocasião e tivesse tempo a gastar tentaria mostrar-lhes que a fôrça não existe e que por isso tôdas as noções positivas ou negativas que lhe digam respeito são insignificantes; quem tiver horas de ócio poderá então gastá-las a provar a evidência dos corolários.

A minha atitude é inatacável e não pode sofrer objecções;

mas às palavras que escrevo estou já daqui a ver como respondem os que concedem que o meu sermão merecia não ser prègado aos peixes, mas não podem deixar de ter a fôrça que os impele, a confiança que os segura, a alegria que valoriza tudo o que os rodeia. Deixam-me que eu seja como sou em troca de eu os aceitar como são. É razoável, concedo; mas não posso, por mais que faça, apear-me da posição superior que me construíram pessoas eminentes, respeitadas e dignas. Não é minha culpa se os Novíssimos do Homem estão a meu favor.

Tenho notado que os velhos sem dentes remoem e saboreiam o comer a pontos de lhe encontrar encantos que escapam aos jovens bem armados de presas; com a idade, veio-me êste hábito dos velhos, mas para as coisas que todos sabem. É assim que me tenho entretido a palpar com as gengivas descarnadas certos pontos da doutrina. Os Novíssimos, principalmente. Outros fizeram como eu e nem por isso são menos respeitados e admirados. Aquelas palavras do catecismo não são em nada inferiores às que os gregos escreviam nos frontões dos templos e nas cimalhas dos pórticos, embora sejam palavras que os gregos seriam incapazes de escrever. Tenho-me limitado a meditar sôbre a primeira parte — Morte —, mas apenas por estar convencido de que as seguintes não têm interêsse. Não fiquemos a meio da sinceridade: considero essa a única parte existente; depois dela o mais que pode existir é o índice. É com essa parte que temos de haver-nos primeiro, o que prova irremediàvelmente a inexistência das três outras pseudo-partes: se há morte não há nada, a não ser que a morte seja uma aparência, isto é, não exista. Duvidar desta afirmação parece-me tão irreverente como duvidar das verdades da geometria, as verdades de que mais mal parece duvidar. Os subterfúgios e argúcias inventadas contra a morte só terão valor quando se apresentem com o mesmo carácter de certeza irrefragável com que ela se prova. É exigir muito? É não saber lógica nem metafísica?

Talvez. A dialéctica não é o meu ofício. Mas, com franqueza, se não fôsse exagêro e arriscar-me a ir escandalizar por aí alguém, sempre lhes diria que a Humanidade e a Morte me parecem representar dividendo e divisor perfeitos: resto, zero. Deve ser culpa

de muito ter mastigado neste velho novíssimo do homem, deve ser culpa da idade. Fiquem-se com a sua vitalidade e com a sua energia eterna. Simplesmente, aconselho a que as não experimentem na morte, como quem risca minerais para lhes determinar a dureza; bem podia suceder que elas não resistissem ao traço daquele diamante maravilhoso. Deixo-os como estão, mas não posso aceitar que por usarem as calças sem rugas eu deva acreditar que não têm varizes nas pernas; pode muito bem suceder — não é verdade?... — que por baixo do vinco da fazenda o sangue estagne como a água nos meandros mortos dum rio.

Por outras razões e por estas que algum mal intencionado pode julgar menos sérias e respeitadoras — o pior julgador é o que se julga por si — é que lhes repito que ao querer hoje continuar as minhas lamentações senis, não foi só um raio de sorte o que me tocou, foi a convicção de que me vou finalmente integrar na ordem universal.

Ridículo e mesquinho, cheio de tribulações e desejos, pude compreender que era tempo de ser homem e de me olhar de alto a baixo como tal. Basta de pantomina, basta de petulância! Distinguir, valorizar, julgar... Posso bem desprezar essas chinesices, pois que sempre hão-de abundar as pessoas graves que sustentem o mundo manobrando essas funções. Deixem-me estar no meu cantinho, deixem-me marcar passo de olhos fechados e de dedos espetados nos ouvidos, deixem-me ser tão cego e tão surdo que chegue a ignorar o que se passa dentro de mim!

... ...

Fiz as minhas queixas, nem eu sei bem porque recônditos motivos; escrevi, e mais do que contava, certas informações e sinais que não constam da caderneta do soldado 327/01; mas tudo isso passou, e se mantenho o que escrevi é com o ar frenético com que os garotos teimam numa perrice absurda.

Julgo que era em mim que pensava o vélho colega Behrens quando dizia a um doente: « Basta de criancices! Morra com decência e como é costume ». A morte existe, mas permite que exista um mínimo de dignidade; eu nunca gostei de me tornar notado e por isso não posso explorar as minhas atitudes até elas produzirem efeito sôbre os outros. Estou calmo, alimentei-me

excelentemente, o tabaco soube-me ainda melhor que de costume; não me sinto qualquer sintoma patológico. E contudo sei que vai sair a carta em que pus tôda a minha fortuna, a carta em que jogo tudo o que tenho contra tudo o que os outros querem ter... O que é escusado é virem com as tolices dos jornais: « Isso é tornar a vida uma estupidez monstruosa, e o universo uma loucura organizada! A vida se encarregará de desmentir o pèssimismo e o nihilismo, a vida se encarrega de ser fé, entusiasmo e desejo. A vida se encarrega de existir!»

Sim, a vida é uma coisa maravilhosa, inefável, mesmo que seja a minha. Estou mais convencido do que supõem. Não ganho nada com isso, mas quero dizer-lhes uma palavrinha antes de fechar o discurso, quero ainda voltar às águas passadas... Sou o que sou e não tenho culpa de serem negativas as raízes que me resolvem. Mas donde vem a minha angústia, a minha cobardia, a tremura que me subjuga, se não do amor e da consciência profunda da vida? Augurei sempre o máximo de mal para ter a certeza de que não era impossível que pudesse caber-me qualquer migalha de bem; sou pessimista por cálculo, por cautela, para só ter a ganhar e nunca a perder. Mas lá a amar a vida, a desejá-la, desafio qualquer! Também tenho os defeitos dos meus semelhantes, pois então!... A prova é tudo o que se está dando, a prova são estas palavras, por mais ilógicas que pareçam.

Também, como aos meus semelhantes, a anestesia provocada pela vida atinge o centro de onde irradia o tumulto e a incerteza que me prendem, extáctico, à cogitação da morte. Mas a anestesia passa e logo volto a sentir naturalmente, que é como lhes tenho vindo a expor. E então como lutar contra o mal, contra a inanidade da vida? Quando se vê a morte vencer-nos, como duvidar do seu poder absoluto e total? Para se ser optimista e confiante é talvez necessário um certo funcionamento de glândulas internas, mas também é necessário amar pouco a vida, ser mesquinho a ponto de se satisfazer com as migalhas e com os contactos epidérmicos. Não posso ser assim. Tenho tentado — o que a gente não faz para ser feliz! —, mas não posso. O meu grande amor é a vida e são certos vivos. Percebem agora todos

os meus desvarios e todos os meus paralogismos? Percebem agora porque me enjoa a retórica saüdável dos optimistas?

Não é a maneira de passar o tempo que me preocupa, é o próprio passar, é o não permanecer que me esmaga. As maneiras são acidentes. Saibam, então, que tenho às vezes graves dificuldades em aceitar as próprias essências... Não me atordoem a gritar que existe a coerência, a finalidade e o homem. Estamos a desconversar, dado que eu nuca neguei o homem e as bugigangas que êle inventa. Que o homem seja como é, não me interessa, nem resolve os meus problemas. Se eu sou um problema, é evidente que não posso resolver-me; a outrem essa missão. Ser um problema já é de mais para as minhas fôrças. E vou estando cansado...

Talvez porque me esqueci da paz e da sorte que me caiu em casa, como lhes disse há bocado. Mas não há perigo: êste estremecimento foi como aquelas faúlhas incertas que correm sôbre o negro dos tições quási extintos. A disposição profunda permanece — entrar na fileira, deixando vaguear pacìficamente os olhos pela parada...

Será outra, àmanhã, a disposição? Creio que ninguém sabe mais do que eu. É em nome desta irmandade na ignorância que os exorto a entendermo-nos no que é de possível entendimento.

Procurarei marchar por forma que não deite abaixo os calcanhares ao meu chefe de fila e peço humildemente ao que ouço marchar atrás de mim que tenha respeito pelos meus calcanhares.

Quanto ao sentido e duração da marcha, não é connosco. Talvez nem seja com o que segue à frente da coluna, impertigado a tal ponto que parece que traz a mochila ao peito. Sim, porque eu estou convencido que o nosso capitão, coitado!, é apenas o que leva a carta de prego de nós todos... — »

... ...

Junho de 1936.

CARLOS SINDE.

DISCURSO SÔBRE A INUTILIDADE DA ARTE

I

Todos nós que aqui estamos sabemos quanto é grave a hora que o mundo atravessa. O desmoronar de certezas, de preconceitos, de hábitos (maus hábitos, muitos dêles), à sombra dos quais nascemos e nos criámos, — levanta uma poeira que cega. As grandes transformações sociais de que nos fala a história, acontecidas, parece-nos, apenas no cérebro dos historiadores, passam-nos à porta. Todos somos comparsas de uma grande transformação social: a história está a realizar-se sob os nossos olhos. Pois bem; uma vez que o mundo se transforma, que a história nos solicita, e é no mundo que a nossa vida se deve realizar, que fazemos aqui, inertes, em frente dêste piano, prontos a tornarmo-nos ainda mais inertes, mais calados, mais passivos, mais inúteis? Será digna a atitude dos que, resistindo ao convite do momento, continuam a admirar músicos, poetas, pintores, numa palavra, artistas? Serão os artistas dignos da admiração do homem social?

Quantas respostas pressinto a estas preguntas! Quanto homem calado perante elas e, por detrás do seu silêncio, que de réplicas nítidas, precisas! Artistas, para quê? Mas, como sempre houve artistas, êsses mesmos que calam nítidas e precisas respostas intimidam-se, deshabituados a pensar contra o estabelecido. Não obstante a sua convicção da inutilidade da arte, cedem a mais êste preconceito. A-final, pensam, nós não viemos a êste mundo para o reformar. Os outros, se quiserem, que o façam. Mas êsses outros de quem falam, homens positivos, jàmais deram pela existência do artista. O mundo da arte, para êles, é um mundo de fantasmas. Mas há mais, há outra

classe de homens a ouvir: ei-los, lá estão êles que coroam de loiros os poetas mortos em enxergas de hospitais; lá estão êles que, de casaca, correm às recepções onde, vazios e solenes, certos indivíduos se mascaram de artistas! Ninguém despreza os artistas mais do que êles e, no entanto, vêde-os: parecem amá-los. Portadores de um agudo sentido da oportunidade, espíritos realistas, não é fácil escapar-lhes o potencial de influência da arte. Sabem que a arte, conquanto inútil, é uma fôrça com que devem contar. Fôrça negativa, é certo, mas fôrça. E também sabem quanto, por vezes, se torna fácil tarefa neutralizar os efeitos dela. O artista é, quantas vezes, ingénuo, vaidoso, pueril: nada mais fácil do que seduzi-lo com o oiro falso dos *crachats*, o oiro menos falso da moeda, e a ilusão do poderio — pura ilusão —. Depondo-lhe na face pálida o beijo de Judas das consagrações oficiais, confiando-lhe missões patrióticas, nomeando-o intérprete da raça, cumprem a sua tarefa, — do artista, resta um espanta-pardais! É graças à sua habilíssima e torpe acção que a face serena dos grandes homens se vê cingida de rótulos de pechisbeque. Propagandistas de ideais, arengadores de multidões, condutores de povos que aplaudem o artista, mentem: na obra dêle só verdadeiramente os interessa aquilo em que êle serve os seus próprios interêsses dêles!

Homenagem ultrajante! Hipócrita admiração!

A felicidade social só se alcança na paz, na ordem, na vida calma e disciplinada, eis a resposta que todos êstes homens calam. Para quê artistas? Não são êles quem nos pinta os nossos dramas, nos põe em frente das nossas angústias, nos abre as portas da dúvida, nos violenta os cómodos preconceitos? Sêde sinceros, sejamos sinceros: a arte é inútil, a arte é inútil e perigosa.

II

Não faço paradoxos. Observo. Não é quem vive na intimidade da obra de arte que goza felicidade social. Já tem cabelos brancos a afirmação de que o homem é tanto mais feliz quanto mais simples de espírito. Com efeito, não pode deixar de ser

verdade que o tédio, a angústia, o desespêro cresçam na proporção em que se alargam os nossos conhecimentos. É verdade que à compreensão e ao saber, numa palavra, à cultura, deve a humanidade os seus mais indiscutíveis triunfos sôbre a natureza. Se, para grande número de espíritos, o saber é pernicioso, a maioria dos homens beneficia dêle. À cultura devemos o que somos como homens civilizados. Mas, que deveremos à arte? Quem lerá hoje, por necessidade, as obras primas da literatura grega? Haverá alguém que sinta, como necessidade fundamental da sua vida, o contemplar as grandes obras da estatuária antiga? Quem será capaz de dizer, num momento de sinceridade extra-patriótica, que a existência de Camões é um dos factos mais importantes do nosso passado de portugueses? (Bem sei que se repete à saciedade: «esta é a pátria de Camões»; mas isso é um nariz de cera...). Evidentemente que se lêem as obras primas da literatura antiga; duvido, no entanto, que haja alguém capaz de dizer, com a mão na consciência, que o desaparecimento dessas obras primas seja um prejuízo de pêso para a humanidade. Se Homero jamais tivesse vindo a êste mundo — talvez nunca Homero tivesse vindo a êste mundo — não deixaríamos de viver como hoje vivemos. Mas viveríamos da mesma maneira se Papin e Watt não nos houvessem legado a máquina a vapor? De que se orgulhará mais a humanidade: da *Odisseia* ou da marmita de Papin?

III

De-facto, que fazemos nós aqui? Esperamos que se abra a tampa fúnebre dêste piano e que na álgida brancura do seu teclado corram as nervosas mãos do pianista? Esperamos que um arco flexível rasgue a mudez das cordas dêste violino? Foi para isso que nos sentámos nesta sala, calados, impassíveis, inúteis? Que ficará em nós, mudo o piano ou abandonado o arco do violino? Saïremos daqui com os nossos bens de homens sociais acrescentados? Ter-se-ia aumentado a nossa felicidade? Fortalecer-se-ia o nosso orgulho? Que valores positivos colheremos nós num concêrto?

Não creio que possamos responder que saïremos desta sala mais felizes, mais confiantes na vida, mais fortalecidos para a luta quotidiana, mais orgulhosos de nós mesmos. Pelo contrário: é possível que abandonemos esta sala menos orgulhosos dos nossos interêsses de homens sociais, mais incertos quanto à excelência daqueles valores sôbre os quais assenta a nossa vida quotidiana, emfim: infinitamente menos felizes do que quando para ela entrámos. Emquanto um negócio levado a cabo com êxito nos consolida na qualidade de membros de uma sociedade bem organizada — e, quem diz um negócio bem sucedido, cita um exemplo, — a audição de uma sonata — e, quem diz uma sonata, cita outro exemplo — instabiliza-nos, inconsolida-nos, desagrega-nos da sociedade, torna-nos duvidosos das certezas do mundo, descrentes das suas promessas. Não há arte superior que não nos force a querer sermos mais ou menos do que somos, não emquanto homens sociais, é evidente, mas emquanto homens humanos, isto é, emquanto homens para quem os valores de humanidade sobrelevam aos de sociedade. E não é isento de perigo êste gôsto do homem para ser mais ou menos do que é. Ouvir Beethoven ou ler Dostoïevski não será certamente o melhor meio de disciplinar o homem. Quem se apetecerá bom filho ou melhor chefe de família ao escutar o *Quarteto da Convalescença* (Op. 132) de Beethoven, ou ao ler *Os Demónios* de Dostoïevski? E não nos digam haver arte moral. Se há uma arte moral, no ponto de vista social, não é moral, com certeza, a arte dos grandes artistas, quando profundamente interpretada. Tôda arte profundamente humana é imoral.

IV

Eis como nós, acedendo ao pérfido convite da arte, viemos aqui buscar tudo que quiserem, menos felicidade. Para que despertarem-nos dêste sono de bem estar em que vivemos? Dormentes, autómatos, obedecemos ao ritmo que as circunstâncias da vida nos impõem. A parte mais importante da nossa existência quotidiana é preenchida com gestos de empréstimo. As próprias palavras com que supomos traduzir os nossos desejos e as nossas

emoções rudimentares não nos pertencem: são património comum de um mundo de sonâmbulos. Mas há homens que não dormem: há, entre a humanidade adormecida, seres capazes de falarem a linguagem própria de quem vela. E, coisa singular, não são geralmente aqueles que sabem ser condição do homem dormir de olhos abertos quem melhor se exprime na língua própria aos que não dormem. Filósofos e sábios, por mais profunda que seja a sua visão do universo, são seres adormecidos. Os raros que o não são correm o perigo de incorrer no desagrado de quem busca o seu convívio: quem procura a intimidade do pensamento de um filósofo procura, em geral, certezas para continuar dormindo, exactamente como quem se embrenha na floresta da ciência não pretende senão dados cada vez mais exactos acêrca da composição do leito em que repousa. Daí repudiar filosofia de incertezas e ciência de *pouco mais ou menos*. Quando encontra no caminho um filósofo que tenta insinuar-lhe que a razão é frágil, o homem adormecido passa de largo. Não era aquele o mestre que procurava. Segui-lo, seria perturbar o sono. Pela mesma razão evita o convívio do homem de ciência duvidoso da certeza científica. Quando o sábio estuda a composição da matéria ou observa a órbita dos astros é com intenção de dizer, altivo: « Homem, dorme descansado; o mundo em que assentas os pés é o mais sólido dos mundos! Vive, sê feliz! » E a tarefa do filósofo não é outra (pelo menos, a tarefa do filósofo mais querido dos homens). O prestígio da filosofia é tanto maior quanto maiores as certezas pelo filósofo trazidas até junto do leito do homem que dorme.

Mas... os artistas? Eis os perturbadores do nosso sono. Ignorantes, muitos dêles, da nocividade do seu papel, são êles, e não outros, os maiores responsáveis das nossas insónias. Vêde um poeta — que ser inofensivo! E, no entanto, quem, como êle, tão capaz de nos sacudir, de nos despertar? Quem, como êle, tão fadado para nos abrir os olhos mortais? E que limitados os seus recursos! Ninguém se basta a si mesmo tão bem como o poeta: para nos despertar, só precisa de nos dizer o que êle próprio sabe, sente e vê: revelando-se, eis que nos revela a nós próprios consigo. Mas, então, que fazem sábios e filósofos? Será difícil encontrar quem melhor nos conheça do que um fisiologista,

quem melhor nos observe do que um psicólogo. Como explicar a ciência do poeta ignorante?

Efectivamente os sábios e os filósofos desmontam, peça a peça, o mecanismo do universo e o nosso próprio mecanismo. Negá-lo é lutar contra a evidência. Mas quem se reconhecerá nas laboriosas análises do psicólogo e nas dissecações do fisiologista? Será possível penetrar nos segredos do amor, do ódio, do despeito, do ciúme, da inveja, da perfídia, olhando, num quadro, o minucioso desenho do «grande simpático»? Conquanto se aceite a precisão dessas linhas, elas só poderão ser tomadas pelo que quiseram ser — o gráfico do nosso sistema nervoso. Conhecê-las ou ignorá-las, em nada modifica a idea que o homem possa formar acêrca de si mesmo. Penetrar nos segrêdos da natureza humana pela mão do cientista é ter-se a certeza de que o nosso sono não será perturbado.

O artista, porém, não explica, não decompõe, não traça gráficos do sistema nervoso: confia-se-nos tal como é, vivo e humano. Quão fácil é dizer-se: tenho dois braços, duas pernas, um coração, um cérebro; penso, sinto, respiro, movo-me! Quão difícil, porém, se não difícil, raro (em arte não há fáceis nem difíceis), mostrar-se o homem, como homem, de uma vez, inteiramente, não apenas ser possuïdor de tais maravilhas, mas fruto, produto ou elaboração delas. Não dizer: eu penso, mas estar a pensar; não dizer eu sinto, mas estar a sentir; não dizer eu vejo, mas estar a ver — eis a tarefa do artista. Pode êle nada nos explicar a respeito de si mesmo, nada nos dizer das suas intenções, ser-lhe indiferente a natureza dos seus próprios órgãos — e nós sentirmo-lo viver. O artista é um ser vivo. Mas, não só isso: como ser vivo, que é, procura-nos, chama-nos, obriga-nos a despertar, vitaliza-nos, reencarna-nos. Que um artista nos fale do que quer que seja: diga-se-nos cercado de montes, de árvores ou de nuvens, e nós ver-nos-emos envoltos na mesma realidade. Entre êle e nós não houve entendimentos prévios: êle nada nos explicou, nada nos demonstrou. E nós sentimos que o mundo não pode ser de outra maneira. Não é, evidentemente, a primeira vez que vemos montes, árvores e nuvens, mas a verdade é vermo-los como pela primeira vez. Porquê esta surprêsa?

Porquê esta acuïdade anormal? Porquê esta imprevista clarividência? Baldados todos os esforços no sentido de associarmos a nossa visão actual da vida à nossa anterior visão quotidiana dela. É impossível dissuadirmo-nos a nós mesmos de que vemos, sentimos, sofremos como víramos, sentíramos ou sofrêramos até aí. Não. Já não somos a mesma pessoa. E tudo por obra e graça daquele poema que falava de montes, árvores e nuvens; tudo por obra e graça daquele piano, cuja harmonia nos aperta a cabeça com o calor e a ternura de duas mãos imensas, extraordinárias.

V

Que aconteceu?

Que metamorfose se operou? Despertámos! Quere dizer que compreendemos agora melhor o mundo? Talvez não. Ouvir um artista não é tornarmo-nos mais penetrantes ou mais sábios: é, sim, tornarmo-nos mais nós próprios, identificarmo-nos com a essência da nossa personalidade. Antes de termos escutado o artista, víamos com olhos de tôda a gente, depois vemos com nossos próprios olhos. Daí que as certezas vacilem, que os preconceitos ruam, que estremeçam os alicerces dos nossos deveres. Não éramos nós quem se curvava a princípios inabaláveis, não éramos nós quem os amava e lhes obedecia — nós, que os desprezamos agora —, mas um ser estranho a nós mesmos que connosco cohabitava. Se parecíamos felizes, era apenas porque dormíamos; se nos julgávamos estáveis, era por não termos olhos que vissem o desfiladeiro aberto a nossos pés.

Eis o que viemos colher a esta sala — intranqüilidade. Entrámos a dormir, saïremos acordados. Lá fora, o drama continua. A história realiza-se no mundo; e nós, indiferentes a ela, refugiados em frente dêste piano... Quantos de mão erguida para nós neste momento! Nós, os traidores, nós, os homens indiferentes à instabilidade da vida presente. E, contudo, viemos aqui perturbar o sono. Pelo menos, durante minutos, velámos. Ouvir um artista, para quem se julga colaborador da história, é um

passa-tempo. Tôda a arte, para êsses, é passa-tempo: *a arte, êsse banho de instabilidade...*

Sim: a arte é inútil; talvez, mesmo, perigosa. A verdade, contudo, é ela ser indispensável ao homem. O homem precisa de inquietação. Impossível aspirar à ordem, à felicidade, à paz, sem o artista. Viver não é estar imóvel; ser feliz não é estar morto. Viver é reagir: de um lado a humildade, do outro o orgulho; de um lado o amor, do outro o ódio; de um lado a liberdade, do outro a tirania; de um lado a paz, do outro a guerra. Tudo que é vivo é instável. A arte, porque nos instabiliza, vitaliza-nos. E o homem só pode ser feliz quando capaz de compreender que a verdadeira felicidade consiste em cada um não pensar exclusivamente em ser feliz...

João Gaspar Simões.

CRÍTICA

CLÁSSICOS

OBRAS COMPLETAS DE SÁ DE MIRANDA. TEXTO FIXADO. NOTAS E PREF. PELO PROF. M. RODRIGUES LAPA. VOL. I. LISBOA, SA DA COSTA.

A Livraria Sá da Costa confiou a Rodrigues Lapa uma Colecção de Clássicos, estreada com Sá de Miranda e D. Francisco Manuel, a que seguirão em breve Barros e Gonzaga. Registemos já, além do arrôjo editorial, o escrúpulo revelado na escolha do director da colecção, que se estenderá a autores estranjeiros. Numa indústria livreira derrancada pela crise e exercida por muitos industriais de ânimo leve (é recente o caso da reedição de um clássico do século XVIII com prefácio extraído do *Dicionário Portugal!*), o exemplo da firma Sá da Costa é um bom sintoma.

Rodrigues Lapa provou, há muito, ser um dos nossos melhores historiadores da literatura, aliando ao saber filológico a firmeza crítica. Esta edição de Sá de Miranda o confirma. Tentou-o o que êle chama «a máscula respiração dum grande carácter», «o português arisco, duro e incorruptível»; e não é êsse um traço puramente moral, de mera exemplaridade biográfica, senão uma linha essencial do perfil poético de Sá de Miranda, que, tornando-lhe um pouco pesadas as formas, as compensa com um timbre rijo, rústico.

Esta projecção da honrada conduta rural numa mensagem poética não torna esta menos bela que a de qualquer dos nossos bons poetas do século XVI, se exceptuarmos Camões e talvez Fr. Agostinho da Cruz. Fortifica e amplia os temas pastoris, um pouco convencionais, com uma experiência humana que dispensa a bitola da Arcádia para se exprimir com autenticidade interior. Os cuidados campestres deixam de ser o simples suspiro lírico para se travarem de vida terrosa, séria, bem plantada na realidade, de que sai uma silvestre mas bem aberta flor de sonho. Isto, a moralidade, o desengano, o amor viril, o culto dos poucos mas bons amigos, o afêrro ao lar e à leira são os ingredientes poéticos de Sá de Miranda. Acrescentemos-lhe o espírito universal provado na viagem à Itália e na introdução dos bons modelos, e teremos tôda a sombra que êle deita no Renascimento português.

Êste primeiro volume das *Obras Completas* compreende quási exclusivamente os poemas em castelhano, que trazem uma parte deminuta do ver-

dadeiro poder do poeta: por isso reservamos para o aparecimento do segundo uma certa análise mais detida. Rodrigues Lapa, num rápido mas sério prefácio, mais biográfico do que crítico, acentua bem duas coisas: a tortura formal do artista, encarniçado sôbre os textos, e o drama ético do homem, procurando conciliar o império da razão humanística com a observância do bom cristão. Neste ponto, raiz e fruto do seu destêrro, está o portuguesismo estrutural de Sá de Miranda e o seu maior valor espiritual. Um estudo do seu carácter e da sua obra comparativamente com outros produtos exemplares do génio nacional — D. João de Castro, Herculano — levaria de-certo quem o tentasse a resultados nítidos e novos.

Excelente, o critério filológico de Rodrigues Lapa: simplificação ortográfica sem modernização abusiva. Todo o sabor e densidade da palavra se conservam puros.

VITORINO NEMÉSIO.

POESIA

O OUTRO LIVRO DE JOB, POR MIGUEL TORGA. COIMBRA.

Quando ainda assinava Adolpho Rocha, o autor de *O Outro Livro de Job* publicou três livros de versos que desde logo lhe deram um lugar de destaque entre os poetas portugueses contemporâneos; não se pense contudo que tivesse conseguido nome. Os poetas da qualidade dêste não vencem fàcilmente a hostilidade do público, que se sente mais chocado com o cinismo desapiedado para consigo mesmo e para com os outros, a brutal sinceridade e a indiferença pela opinião alheia, do que com as irreverências formais — as quais, diga-se de passagem, não se encontram na poesia de Adolpho Rocha-Miguel Torga, talvez porque o poeta não quisesse dar ao leitor a desculpa de o desdenhar sob o pretexto de «não agradar a ausência de forma». O certo é que desde o seu primeiro livro, *Rampa*, publicado em 1930, êste poeta revelou o essencial dos seus dons, o valor da sua mensagem e a capacidade de expressão de que dispunha para a manifestar. De *O Outro Livro de Job* tem-se falado mais do que de qualquer dos anteriormente publicados; porque vale mais? porque é mais acessível? Parece-me que nem por um nem pelo outro motivo. A verdade é que Adolpho Rocha é daqueles poetas que têm uma única coisa a dizer, e não é menos verdade que já admiràvelmente a dissera em *Rampa*. Folguemos com o relativo sucesso do seu último livro, pois que nos revela uma modificação de ambiente, maior audiência dada aos poetas, pelo menos por aquele reduzido público que há em Portugal para os poetas, mesmo incluindo o sr. Correia de Oliveira.

Miguel Torga tem um tema único: o seu eu contra Deus e contra o mundo. Talvez o leitor se lembre aqui de José Régio, mas devo adverti-lo de que essa lembrança só poderá ser provocada pela excessiva leitura de certos

fornecedores de confusões que por aí abundam. Embora haja que falar em José Régio a-propósito de Torga — e adiante o farei — será bom não esquecer que as atitudes dos dois poetas são fundamentalmente diversas, pois emquanto Régio é uma consciência aflita no seu isolamento, e que procura sôfregamente a Deus e ao mundo, Torga é um inimigo de Deus e dos homens, possesso dum orgulho diabólico, tendo sempre na bôca o sarcasmo e a blasfémia.

O que logo impressiona neste livro é a simplicidade, a nudez da poesia de Miguel Torga. É uma poesia que não recorre a quaisquer efeitos oratórios, embora seja quási sempre eloqüente, vibrante, sem meias tintas; pode dizer-se até: sem delicadeza, não obstante se pressentirem muitas delicadezas ocultas neste poeta que fêz do cinismo e da brutalidade uma máscara que quer ser de fôrça para esconder as íntimas fraquezas. Em quási todos os seus poemas que contêm notas de amor, de ternura, de piedade, Torga arranja sempre maneira de introduzir um rictus sarcástico, uma ironia, com que procura combater aquilo que se lhe afigura uma debilidade indigna de si próprio. Não julgue o leitor que pretendo insinuar que Torga o faz conscientemente; bem pelo contrário, suponho que é o seu pudor (o pudor em Torga consiste em ter vergonha de não ser um sùper-homem) que automática e imediatamente lhe trava qualquer assomo de humildade ou de humana fraqueza.

A poesia de Torga é um acto de intolerância. Há dois únicos seres aos quais Torga consente em dirigir-se: Deus e a Mulher (a-pesar-da maiúscula, é *uma* mulher, e não a mulher arquétipo, ideal, como o leitor poderia supor à primeira vista, devido à constante maiúscula; todavia, é a *única*, a Mulher entre as mulheres). Perante tudo e todos os mais, Torga é o inimigo, quer queixando-se das traições e dos abandonos, quer acusando as fraquezas alheias. Da fortaleza do seu desmedido orgulho, Torga olha e só vê um adversário digno de si: Deus. Porque, para Torga, Deus não é uma presença que se recebe, mas um inimigo com o qual tem de lutar até um dêles ser vencido. Tôda a sua poesia é como que uma exortação que dirige a si próprio para que não fraqueje, para que não abdique dessa incompatibilidade com tudo que é a glória do seu orgulho.

> *Sou eu, que não sou feliz no Céu nem no Inferno,*
> *porque no Céu há paz, e no Inferno há guerra,*
> *e a minha Paz é outra, e a minha Guerra é outra...*

A poesia de Miguel Torga não é psicològicamente complicada; o seu drama é daqueles que, pela sua intrínseca unidade, se elevam até à superfície sem encontrar escolhos que os desviem ou compliquem. Uma «divina loucura» que ao defrontar-se com o mundo chocou com a indiferença, a incompreensão, a hostilidade dos homens, pouco dispostos a aceitar um orgulho que os relegava para os limbos da inexistência, explodiu em cóleras inúteis, em sarcasmos — e acabou por se expandir em poesia. A poesia de Torga não tem nada a revelar-nos, no sentido em que a dum Régio, por exemplo, tem; poesia que é demasiado caso pessoal, confissão directa, para que muitos homens se possam

encontrar nela. Essa é a sua fraqueza, embora nela haja, quando nos afastamos da zona central, do núcleo inicial que a alimenta, muitas fontes de interêsse. Mas só para aqueles que dão o seu interêsse à poesia mesmo quando se *sentem* longe do poeta, o que é bem raro.

Já não é a primeira vez que se fala na influência exercida pela poesia de Régio na de Torga. Como uma das manias nacionais é ver sempre num poeta o que é dos outros, esquecendo o que é dêle só, não será de mais todo o cuidado que se ponha numa afirmação desta ordem. Essa influência é um facto. Torga teve a *fatalidade* — é-o (deve sê-lo) para um poeta de tão desmedido orgulho — de não vir primeiro. Formalmente, o instrumento que o que tinha a exprimir reclamava, já estava criado por José Régio. Procurar criar outro seria uma mentira, porque a amplitude das possibilidades de expressão não é tão grande que seja possível a dois poetas, de certo modo afins, terem uma técnica, uma expressão completamente distintas. Quando Torga se revelou, José Régio já era uma «fôrça viva» nos meios literários de vanguarda. Que poderia Torga fazer senão aceitar humildemente que nem tudo na sua obra fôsse exclusivamente seu? Mas insisto no que já disse ao começar esta nota: não se leve a constatação da influência para fora dos limites que realmente tem.

Receio que do decorrer desta nota não se depreenda o real valor desta obra de Miguel Torga. Não me demorei suficientemente sôbre a beleza de quási todos os poemas, preocupado em pôr a claro algumas observações que se me afiguraram mais urgentes do que insistir sôbre o valor pròpriamente estético do livro. Acabando, não quero porém deixar de marcar que sob êsse ponto de vista Miguel Torga se coloca entre os mais poderosos criadores da poesia portuguesa contemporânea; os versos admiráveis são vulgares em *O Outro Livro de Job*, e não há um único poema que não seja belo. Mas o jornalismo reles que por aí faz de crítica literária tem corrompido de tal modo as palavras «belo» e «beleza», que chegamos a ter vergonha de dizer de um poeta verdadeiro o que êsses tais dizem de todos os miseráveis poetastros que medram em temerosa abundância por êste país fora!

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

SEMPRE E SEM FIM, POR ADOLFO CASAIS MONTEIRO. COIMBRA, PRESENÇA.

Adolfo Casais Monteiro é, porventura, de todos os novos poetas de Portugal aquele que mais ansiosamente solicita um estudo cuidado e largo. Os seus poemas, contidos em três livros, o último dos quais se intitula significativamente *Sempre e sem Fim*, são o documento de que nêle vive o nosso poeta moderno cuja atitude é mais original e, por isso, mais chocante e desconcertante. Como se isto não bastasse para confundir o leitor habituado a

outros climas, ainda a sua personalidade se tem desenvolvido numa linha que as aparências tornam sinuosa, angular, irregular. Motivos são estes suficientes para a justificação da utilidade e necessidade de um estudo onde a ampla perspectiva do horizonte do poeta seja dominada em tôda a sua extensão. Mas não é agora, numa nota breve e que ao último livro do poeta se restringe, a ocasião de tentá-lo.

Dizendo, porém, que Adolfo Casais Monteiro é o poeta português moderno de atitude mais original, tenho de-certo o dever de mostrar a razão do dito. Não será êsse um trabalho difícil — já que a dificuldade, para não afastar as curiosidades atrevidas, se situou noutro e diferente ponto. Põe-nos êste problema em frente das duas modalidades do lirismo nacional: — a introspectiva e a exteriorista, a que olha o mundo interior do poeta e a que se alimenta do mundo exterior ao poeta. Ora, Adolfo Casais Monteiro (já, como crítico, um crítico *outlaw*) não se enquadra em nenhuma dessas duas modalidades.

Daqui poderemos concluir que, ao falar de originalidade, me não refiro à *nuance* individual com que o poeta (qualquer poeta) mancha o fundo comum à generalidade dos poetas (uma das duas modalidades citadas) e o apropria — mas sim me refiro à própria maneira de ser original. Isto é: — não à paisagem que os olhos vêem (sejam êles os da cara ou sejam os da alma), mas sim ao próprio e peculiar arranjo dos olhos.

De facto, o autor de *Sempre e sem Fim* não cabe, sem um forte e condenável constrangimento, dentro da família, tão numerosa e tão vária!, a que pertencem um Nobre, um Sá-Carneiro, um Régio ou um Torga; como não cabe nessa outra onde cabem um Pessanha ou um Cesário, um Afonso Duarte, um Alberto de Serpa ou um Saúl Dias. Não; se algum parentesco houvesse ou parecesse haver, êsse aproximaria antes Adolfo Casais Monteiro de Fernando Pessoa. Contudo — até êsse é ilusório. Ilusório — porque se traduz afinal numa irredutibilidade, num contrário. Assim, emquanto Fernando Pessoa diz: «Tudo o que em mim sente está pensando»; Adolfo Casais Monteiro pode dizer, ao contrário: «Tudo o que em mim pensa está sentindo».

É isso: — na base da poesia de Adolfo Casais Monteiro está a inteligência, a crítica do homem, a ambição de conhecer o homem, de apreendê-lo na realidade profunda da sua essência, de adivinhá-lo na amplitude das suas possibilidades. A poesia de Adolfo Casais Monteiro é feita do problema do conhecimento. Todavia, não apenas do problema do conhecimento: ela é também, aquém e além, mas num aquém e além importantíssimos, uma poesia de *missão* — uma poesia da missão do homem no mundo. Mas o problema dá-se-lhe com tal acuïdade, é pensado com tal fôrça, que desde logo se faz uma densa, opressora e total angústia. E nunca o poeta tinha atingido os extremos atingidos neste seu último livro — embora, comparando o negativismo feroz do seu primeiro livro com as certezas dêste último, essa comparação pareça levar a afirmar o contrário.

Na poesia de Adolfo Casais Monteiro verifica-se isto de peculiar: — tendo derivado de uma base crítica, de uma meditação sôbre o homem e a vida, logo essa meditação se fêz angústia e o tornou possesso desta. E assim em Adolfo Casais Monteiro se realizou uma curiosa inversão do lirismo: — o lírico, no geral, digamos, poeta de baixo para cima (a sua poesia é temperamental, imediata, e brota antes de fazer-se problema, antes de socorrida por uma *cultura*), transformado em lírico, digamos, de cima para baixo, — num poeta em quem o fundo da poesia, o problema do homem e da sua sociabilidade, o problema do homem e do seu destino, foi primeiro especulação, mas especulação tão apaixonada que o *cogito* se fêz desde logo sensorial.

Não se esqueça, no entanto, o que nesta indicação das directrizes da inspiração há de esquemático e de desfigurante, emquanto parece estabelecer uma rígida ordem de sucessão, por fôrça das necessidades discursivas. Por isso, para mostrar a realização momentânea de todo o processo, se pode dizer, numa expressão só prejudicada pelo que revela de trabalhado, que a inteligência de Adolfo Casais Monteiro tem ressonância sensível e a sua sensibilidade tem vibrações inteligentes.

Disse atrás que a poesia de Adolfo Casais Monteiro era uma poesia do conhecimento (note-se que a expressão, solidificada num sentido que lhe tem sido dado por alguns comentadores da poesia de Veléry, comporta um sentido menos rigidamente intelectual), e também uma poesia de missão. E é assim, na verdade — e nunca tanto como no livro de que me ocupo.

Efectivamente, na maioria dos poemas de *Sempre e sem Fim* sente-se o poeta mais senhor das realidades — a-pesar-de nem sempre muito contente com elas. Em todos os poemas pode dizer-se que se verifica um progresso no conhecimento do homem. E daqui resulta tantas vezes a explicação de uma atitude, tantas vezes a justificação de um facto, tantas vezes a emissão de um juízo moral. Note-se, porém, que o que era eminentemente didáctico, por exemplo, em alguns dos *Poemas do Tempo Incerto*, e portanto mais prègado do que sentido, neste livro nos aparece chancelado pelas dedadas immarcessíveis da vida. E isso nem é pequena nem insignificante coisa. Citemos ao acaso. Assim, o poema *Ironia Inútil* (repare-se já no título) termina com esta condenação, dolorida e irónica:

E há quem perca assim o tempo!...

Logo a seguir, no poema *Quarto Minguante*, esta previsão do efeito pelo conhecimento das causas lamentáveis:

(Esta mania de andar
a subir e a descer
inda vem a dar desgraça...)

E, um ou dois poemas adiante:

Ai! — não podermos assassinar o Adão e mais a Eva!

No *Pintor de Quimeras*:

Contudo
nada apagará de teus ouvidos
imenso lá fora o clamor da vida
que traíste...

E muitos, todos os poemas poderíamos citar: desde o primeiro até ao penúltimo: *Anel Quebrado*; até ao último: *Sempre e sem Fim*.

Assimilação, pela sensibilidade, de um problema da inteligência, operada pela resolução do debate numa profunda angústia — eis a raiz da poesia de Adolfo Casais Monteiro. Mas, dito isto, quanto fica ainda para dizer! E o que ainda está para dizer (e que, de-resto, talvez nunca possa ser bem dito) é talvez o mais importante. É que, descoberta a configuração de uns olhos, nem por isso sabemos o que êsses olhos vêem, — até onde êsses olhos vêem.

Não há, entre nós, poesia menos serena, mais conturbada, mais inquieta, mais insatisfeita e mais ambiciosa do que a de Adolfo Casais Monteiro. Dizer, afirmar que o poeta encontrará um dia a plena satisfação, a plena calma; dizer isto seria anunciar a sua morte. Ora Adolfo Casais Monteiro é demasiado amigo da vida para se deixar assim morrer. Pode dizer-se: a poesia do autor de *Sempre e sem Fim* (e agora ao título do livro associemos a poesia com o mesmo título) é produto de um constante estado de crise, duma constante insatisfação. Porque ela visa afinal a um alto, generoso e sempre inatingido intuito: a apreensão desta realidade sempre capciosa, sempre tentadora, sempre misteriosa, que é o homem. Por isso ela é e será sempre fome e nunca fartura, sempre sêde e nunca saciedade, sempre desejo e nunca vitória. Progride, é certo. Conquista, é indubitável. Mas tudo isso é nada, comparado com o que falta descobrir, com o que falta conquistar. Para além do descoberto, do conquistado, está sempre a curiosidade insatisfeita, — está o enigma que fêz e faz oscilar o poeta entre a sua confiança no homem e uma vaga, muito vaga dúvida de que o homem não seja tôda a verdade, — enigma que ora se traduz em altivas imprecações como esta:

Deuses dos Céus e dos Infernos, que desdenho,

ou em prègações dêste jeito:

Não ergas as mãos para os mistérios da vida
que te digam estar além da vida!,

ora se faz oração humilde, assim:

Senhor!
Dai ao meu ser interêsse...

A certa altura a incerteza desce à terra. E então, já dentro do antropocentrismo *(Tu: homem e senhor)*, que é o seu clima normal, levanta-se o debate entre o amor pelos homens e o amor exclusivo por si próprio — êsse perpétuo debate entre Robinson e a grei, que o faz soltar esta lamentação:

Ah! se não fôsse
êste pequeno detalhe:
eu ser um homem entre outros homens,

a contrastar, por exemplo, com esta outra, melancólica, nostálgica de comunicação:

Oh, simplesmente dois desconhecidos
cruzando-se na rua sem olhar um para o outro.

Mas impossível é ir mais longe, nesta nota que devia ser breve e já o não é. Adolfo Casais Monteiro é, mais do que uma encruzilhada, um labirinto. A sua poesia alastra, aflora a vida, afoga-se em vida, — vive do que na vida há de misterioso, de aliciante, de tentador, de cruel, — mistério que envolve tudo, sedução que fere como punhal, tentação que estonteia, crueldade que embriaga, — e por cima de tudo e para além de tudo uma desesperada curiosidade, uma euforia intensa. O grande mal foi ter nascido Adão — mas ai do homem sòzinho num mundo que em si nada vale! (Se neste livro até o amor tem já o seu lugar!...). Seja como fôr, com tôdas as suas misérias, a vida é uma coisa grande. Senhor — o homem. A mostrar-lhe a rota do futuro — a incógnita do futuro. Cada momento da vida — é uma vitória do homem. O que vale — é o fim? Não: o que vale é o sempre — e sem fim. É isso que é preciso: — caminhar para o fim — para a ilusão de sempre.

Porque é do destino do homem pretender alcançar o que nunca pode ser alcançado. O homem é Quixote.

ALBANO NOGUEIRA.

OUTONO HAVIAS DE VIR, POR JOÃO FALCO, LISBOA, SEARA NOVA; *ILHA DESERTA*, POR ANTÓNIO DE SOUSA, COIMBRA, PRESENÇA; *POEMAS DE SEMPRE*, POR CAMPOS DE FIGUEIREDO, COIMBRA, ARMÉNIO AMADO.

Todo o crítico de *Outono havias de vir* se arrisca a ser um dos «sitiantes» de que se ri João Falco: «os que estão de fora e comentam intenções, intimidades». Com efeito, imaginemos uma grande intimidade intencional, ou seja um universo naturalmente feminino (o autor é uma senhora), mas também deliberadamente feminino, deliciado de se sentir fraco de condição e de essência quando é forte de forma e expressão; vejamos êsse mundo erecto em baluarte

— muralhas de orgulho e egoísmo por alguns lados, certos fossos aparentemente inacessíveis, ensilveirados, mas na verdade acolhedores e fofos lá para o escuro do ser; uma grande decoração e aparato de pontes levadiças; grande engenharia conceptual; tudo belo, sólido e eficiente, das cisternas aos torreões (para a defesa psicológica até à última gota de argúcia, e também para o demoníaco prazer de deixar tomar a praça), e perceberemos por que razão o demiurgo de tal orbe se ri dos simples mortais que tentam explorá-lo.

Uma aventura astrológica, a de penetrar êste sistema poético aparentemente tão aberto, nítido nos contornos verbais de uma insinuação permanente, alternativamente clara e ambígua, consciente e surda, clássica e romântica. Grande livro pequenino — e não só pequenino nas suas 75 páginas, também pequenino em não sei que magnanimidade retrátil, que egoísmo ou dimensão confissional de «mulherzinha» portuguesa, senhora vizinha dos grandes sentimentos e dos nadas, e tão capaz de análise com todos os projectores, como da candeiinha de azeite à luz da qual corta a dente o «fiapo de guita» do «tapete de ponto de cruz que bordei há oito anos». Ficou o fiapo de guita para a recordação.

O livro de João Falco intitula-se completamente: *Outono havias de vir, latente, triste*. E cuidado! não se leiam estes adjectivos como os enchumes sonoros que as poetisas alinham para parecerem bem melancólicas. As palavras têm para Falco uma densidade e uma transparência. O sentido de cada uma não é o semantema do dicionário, mas uma reacção viva que se passa à vista do leitor entre ela e a palavra que se segue, entre ela e a palavra antecedente; talvez entre essas duas mùtuamente e depois entre o resultado delas e a palavra que ladeiam.

João Falco joga e conta com tudo isto. Uma arte de alusões, às vezes desesperantemente indirecta, veste uma poesia de flutuação, dolorosa no ponto de uma quási-alegria, poesia que não chega a ser afoitamente angustiada porque se lembra do agrado das coisas triviais e aí fica. Acrescente-se a isto, na ordem discursiva e psicológica, uma espécie de *coquetterie* da indeterminação — e teremos a personalidade mais rica, sob muitos aspectos a única personalidade da nossa literatura feminina.

Florbela Espanca tocou de onde em onde uma corda dramática, com o arranco próprio de um poeta marcado só pelo fogo poético estreme, explosivo; mas isso com intermitências graves e quási sempre com meios expressionais pobres ou de mau gôsto. Aqui, em Falco, pode o poder poético ser menos fulgurante (no sentido em que se diz «dor fulgurante») — e basta-lhe a falta de fixação da métrica tradicional e da rima para concorrer em inferioridade — mas o pensamento poético é infinitamente mais rico, a sinuosidade lírica muito capaz de mais meandros, e a arte, a modernidade, a matéria, tudo melhor.

Já houve quem votasse pela aplicação de Falco à arte da prosa, e, nesta, naturalmente ao romance, esperando que aí os seus raros dons de casuística psicológica, o seu gôsto e prática da análise de superfície, sem todavia esque-

cer ou ignorar o que é permanente e fundo na alma humana, florissem e rendessem coisa que se visse e que em português há tanto esperamos. E foi-se buscar o caso de Catarina Mansfield (creio que João Gaspar Simões).

Há de Mansfield em Falco a vibratilidade, o requinte, o poder viril da palavra ao serviço da resignação e até do orgulho da condição de mulher. Mas haverá, quanto aos recursos para uma grande novelista, mesmo só boa novelista, a capacidade de intriga e arranjo de que Mansfield deu provas, sobretudo o instinto do *corte* oportuno a fazer no tecido dos actos humanos para que assumam forma e valor novelísticos? Tal problema excede os limites de uma nótula: excede inclusivamente tudo o que não fôr, a êsse respeito, resolvido pelo tempo e pela carreira de João Falco. Mas suscitá-lo é operação crítica obrigatória para quem se abeira desta poesia sem métrica; *numerosa*, sim, mas prosaica de meios, com a sintaxe da prosa e as promessas e horizontes da prosa, sua liberdade de análise, seu *tempo*, emfim. Apetece preguntar se um dia estas belas notações rítmicas de Falco não levantarão vôo para uma construção não menos poética, mas mais narrativa e ousada.

«Sentada e brincando com a areia...» — atitude sábia e infantil: sábia porque areia nas mãos de Falco é tempo pesado e conhecido; infantil porque, emfim, o brincar isso é... Depois, «a terra escura, cheia de água, o céu amplo e baixo...» «O belo triste» — que deve ser o seu belo; — «grave noite!» — e a gravidade, só com uma pontinha leviana, talvez o último apuro do seu pensamento feminino. De-repente, o desejo de «uma alma asselvajada», e esta *arte poética*: «cada palavra sêca, irressoante, sem música»; «sentidos próprios em tudo»; em ética, «sim ou não; e como isto continuando». Aqui estão tópicos para o perfil de João Falco.

Ampla nas suas intenções e fortemente repassada de elementos intelectuais, a poesia de Falco permanece feminina. Sabe a Portugal na melancolia; tem o gôsto e o poder de dar as velhas terras, como Idanha e todo o Alentejo — mas não à maneira de Fialho, Sardinha ou Florbela: um Alentejo urbano, ennobrecido de tristeza intelectual e de ressonâncias amáveis.

Mas, mais do que tudo isso, uma elegância inata, flutuação *coquette* da «orgulhosa, a descontente, aquela a quem tudo e todos ferem; ai, mas sem nada ter de flor...»

*

António de Sousa continua a sua evolução lírica cheio de imprevistos e sobressaltos. Medularmente poeta, desde O *Encantado*, as suas hesitações na exploração íntima coïncidem com graves problemas de expressão: um contínuo rectificar das formas ousadas, modernas, pela fidelidade aos ritmos herdados. Nascido sob o signo saudosista, e êle mesmo congènitamente saudoso, o seu desprendimento do carril poético tradicional estava em parte dificultado. Os seus mananciais interiores tinham sido abertos numa rocha antiga, por meios poéticos antigos; o seu amor e o seu cansaço, mòrbidamente melodio-

sos, afinara-os o diapasão romanesco e idílico da veiga velha. Tudo eram saudades e um bom bronze de campainha pastoril, poentes, fados, e do melhor luar que em Portugal se fazia... (« Jaz de conserva em môlho de luar »).

Mas para o poeta passar dêstes valores a outros mais amplos tinha notáveis facilidades, à frente das quais um bom gôsto irrepreensível. Mais que o bom gôsto: um dom que não depende do fácil nem do difícil: António de Sousa é autênticamente um artista. Poucos como êle conhecem o contôrno das palavras, o seu poder impressivo, a sua côr, e as leis e práticas essenciais do som. Junte-se a isto uma fonte autêntica, um drama pessoal agravado por um drama literário — pois que a obra não tem acompanhado inteiramente as grandes virtualidades dêste poeta — e teremos talvez o caso mais interessante das « demandas do Graal » da expressão na poesia portuguesa contemporânea.

De todos os bons líricos da geração nova da *Águia*, tais como Américo Durão e António Alves Martins, Sousa foi o único que procurou retemperar-se aventurando-se a novos rumos. O seu instinto de artista preveniu-o de que já não era possível usar um vocabulário poético exausto. E logo ficou a bom caminho do segrêdo de novas formas, não só por um esfôrço de vontade e pela experiência que achou feita nos chamados poetas modernistas, mas porque a sua própria aprendizagem remota, a primeira, a que fica, vinha assinada por um poeta tradicional e revolucionário, um poeta para todos os tempos e exigências — António Nobre. O *Encantado* é um livrinho nobresco, onde o lugar-comum lírico se lava numa frescura já pessoal. Curioso como livro de adolescente, ainda hoje importa na medida em que as notas lá apontadas se têm desenvolvido e criado consistência nos versos posteriores de António de Sousa.

Aí estava êle em gérmen: o seu erotismo paradoxalmente puro e sádico, os bruxedos intanguindo o seu destino, um sôfrego desejo de salvação todo enrodilhado de pecados — e, abraçando e empeçando tudo isto, um íntimo sentimento de falha e de culpa. Com semelhantes materiais interiores, longamente cultivados num meio romanesco como o das *repúblicas* de Coimbra (porque êste poeta pôde gabar-se de ser compreendido e tido como um verdadeiro quintanista, Presidente da Academia de Coimbra dentro da casa dos trinta), António de Sousa poderia deixar uma obra poética em volta da qual não houvesse murmúrios nem declives. A sua própria estrêla o tem amarrado a uma expressão flutuante, bamba no ponto que divide uma poesia profunda de uma poesia circunstancial, repassada de um delicado sabor popular e de romanceiro, coimbrã na humildade boémia dos motivos, mas capaz de propor dificuldades dramáticas e de deixar grandes versos.

Mais do que *Caminhos*, esta *Ilha Deserta* avança no sentido em que parece estar o vulto definitivo de António de Sousa como poeta. Uma ironia lunar, que certa angústia forra, começa aqui a criar um instrumento poético mais rico do que o que garantia a Sousa apenas um bom lugar no lirismo circunstancial e amoroso. Há ainda aqui, de-certo, um ar de procura, um tom que toma lenta consciência de si. Mas que maior alegria que esta de poder

descobrir e apadroar novas terras poéticas quando, como António de Sousa, se é navegador há anos?

*

Campos de Figueiredo é um poeta de formação tradicional, um lírico criado à sombra do choupo fluvial e aí entretido com saudades. As suas primícias (1917) datam do pontificado literário da *Águia*, quando Pascoais evangelizava o saudosismo e se procurava espectro e ausência em tudo. Em 1922 publicou o *Jardim Fechado*. Os tempos rolaram, e 1934 marca o amadurecimento dos seus inegáveis dons líricos, com *Poemas do Instante e do Eterno*.

Esta nova recolha — *Poemas de Sempre* — continua a documentação da espontaneidade de Campos de Figueiredo, do seu bom gôsto, de uma inspiração sincera e simples. Os seus motivos poéticos são elementares: o desejo de ser como o rio (o rio calmo), o «fio de água sumido»; como a ave do céu. Invoca a noite, pensa nas fôlhas mortas, gostava de tornar a menino. E uma certa tristeza ideológica, *quantum satis* para justificar a predilecção pelos títulos temporais, um pouco metafísicos, que deu aos seus últimos livros.

Mas além desta conformidade ao velho lirismo português, que tem a desvantagem de não personalizar ninguém, há neste livro um pequeno grupo de poemas, *Diário*, que testemunha a advertência que as modernas correntes da poesia fizeram a Campos de Figueiredo. Aí, os temas fundamentais do seu pecúlio — um vago cansaço saudoso, o apêgo à vida e às coisas — recebem um tratamento lírico mais interessante. São boas e delicadas notações que, alargadas em proporções estróficas e talvez numa certa coragem de ir mais fundo, farão de Campos de Figueiredo, num futuro livro, um poeta de maior significação.

VITORINO NEMÉSIO.

EPOPEIAS, POR ANTÓNIO MARQUES MATIAS. LISBOA.

A crítica não pode apreciar as *Epopeias* de António Marques Matias sem se fixar no problema das influências literárias.

O poeta deixou, no final do seu livro, esta advertência: «Êste livro, fundamentalmente constituído por um só poema, pertence-me na medida em que eu próprio me pertenço. Quero dizer que nêle, como em todos os livros que escrevi e escreverei, existem irremediàvelmente influências de todos os poetas que tenho lido, mesmo até daqueles que menos me possam interessar.»

Tal advertência é obscura e contraditória consigo mesma. No primeiro período, o poeta declara que o livro lhe pertence na medida em que êle, poeta, se pertence a si próprio. No segundo período, explicativo do primeiro, o poeta acrescenta que pertencer-se é possuir influências de todos os poetas que leu.

Da sua contraditória obscuridade surge apenas esta conclusão, não menos contraditória: O poeta pertence-se quando sofre influências: quer dizer, o poeta é dêle quando é dos outros. A nossa lógica parece feita de trocadilhos, de contra-sensos, mas não é. O que nós queremos dizer é esta coisa simples: a originalidade de Marques Matias reside em êle ser um poeta influenciado como nenhum outro.

João Gaspar Simões viu com clareza o problema, na sua crítica do suplemento literário do *Diário de Lisboa*, à qual o poeta respondeu, em carta publicada no mesmo jornal, afirmando que as suas influências não pertenciam sòmente a José Régio (tal era a opinião de Gaspar Simões), mas sim a todos os poetas, sobretudo a Miguel Torga.

A verdade está mais próxima de Gaspar Simões, o que não quer dizer que Marques Matias não possua influências da poesia de Miguel Torga, naquela parte em que ela é tangente com a poesia de Régio, como por exemplo: a megalomania, o messianismo, a tortura do parto maternal, o génesis bíblico, etc., etc. Mas a influência de Régio é integral. Do primeiro ao último verso das *Epopeias* sentimos a sua presença como um espectro. Nada é alheio ao drama e ao clima de Régio na poesia de Marques Matias; e, se não temos a impressão que lemos Régio, é porque falta às *Epopeias* o poder de concepção estética, a riqueza literária e, além de tudo, a profundidade dramática que nos oferece a poesia do autor da *Biografia*. Como muito bem observou Gaspar Simões, em Marques Matias há bem os mesmos símbolos de José Régio: o anjo, o pagão, o bôbo, o *clown*; na sua poesia encontram-se todos os subterfúgios de dramaturgo que Régio sabe usar como poucos: falas de sêres sobrenaturais, diálogos, monólogos, cenários, alçapões, plateia, bastidores. Como figura central das *Epopeias* surge o mesmo Deus católico de Régio, o Senhor das orações angustiosas, embora em Marques Matias lhe desapareça a magestade e a grandeza. A estrutura verbal dos poemas, o expressivo poético — que varia de poeta para poeta, — os refães — férteis na poesia de Régio, — emfim, tôda a estética formal de Marques Matias é *pastiche* de José Régio. E, porque lhe falta talento literário e sobretudo experiência vivida, certos poemas das *Epopeias* parecem paródia à poesia de Régio; por vezes o que é grandioso e trágico em José Régio surge ridículo em Marques Matias.

Não fazemos citações que documentem os nossos juizos críticos, por ser difícil, senão impossível, escolher os versos mais flagrantes e demonstativos.

Depois destas considerações, que mais dizer das *Epopeias?* Que mais do poeta Marques Matias?

Não acreditamos que a coincidência de Marques Matias com José Régio seja propositada. De resto, semelhante crime só faria vítima o próprio Marques Matias. Acreditamos, antes, que a ascendência de Régio seja ignorada, inconsciente para o poeta das *Epopeias*; que entre os dois existe, talvez, um paralelismo psíquico que arrastou Marques Matias — que teve a infelicidade de ler e reler José Régio — a uma escravidão que não recebeu por emquanto carta de alforria. É dessa escravidão que Marques Matias se deve libertar, seja

como fôr. Jovem ainda, é outro jovem que lhe fala: Marques Maias está condenado à morte literária se não tiver fôrças para vencer as «irremediáveis influências» e coragem para fazer auto de fé dos versos dos Régios, dos Torgas, e de todos os outros poetas que ainda o possam contaminar.

ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA.

ENSAIO

REVISÃO I-II, POR JOSÉ BACELAR. PORTUGALIA, LISBOA.

Êstes dois volumes de José Bacelar, lançados um após outro na confusão do mundo livresco português, salvo raras críticas inteligentes e justas passaram quási desapercebidos da grande maioria do chamado escol intelectual da nossa terra.

Um livro da natureza da *Revisão* não é uma obra de fácil aceitação. José Bacelar, antes de mais, apresenta-se como um dos pensadores mais corajosos da moderna geração de Portugal. O seu livro é o índice raro dum espírito decidido e ousado que olha atentamente para si e para a vida e nos narra, sem artifícios literários, o que a sua experiência pessoal e a sua intuição psicológica lhe ditaram.

Mostrar um pouco do homem, eis em que se resume êste grande livro. Mas que diferença entre êste homem que nos é mostrado por José Bacelar (que tão mal conhecemos) e aquele outro homem, objecto duma psicologia de ideas feitas; êsse homem que nos tem dado uma vasta literatura superficial e falsa. A personalidade humana é duma complexidade tão grande e tão desconcertante que só os temperamentos como o de José Bacelar no-la podem pôr diante dos olhos sem nada perder da sua riqueza íntima, viva e humana.

Certas máximas de José Bacelar lançam o leitor mais humildemente compreensivo e humano no limiar duma desconfiança despeitada, proveniente dum longo cimentar de ideas-feitas, desconfiança e despeito de quem vê um mundo de regiões inteiramente virgens, desvendado de repente, num relâmpago de intuição psicológica.

Há um certo número de *verdades* e *certezas*, com as quais estruturamos a nossa vida, que nos parecem inteiramente inabaláveis, certas e definitivas. Vivemos delas e para elas. E naturalmente somos sempre forçados a compor com elas um quadro optismista, já que essa *verdades* e *certezas* não são mais que a resposta dada à necessidade de formarmos uma consciência de nós próprios. Para os nossos sentimentos, as nossas ideas, as nossas reacções psicológicas procuramos a explicação mais simplista, que, se algumas vezes é a verdadeira, muitíssimas é apenas a mais imediata, a que mais nos contenta

na sua aparente evidência. Mas quando aparece um espírito assim dotado de agudíssima penetração da realidade humana e duma rara e mágica intuição psicológica, tôdas as *verdades* e tôdas as *certezas* de que houvéramos estruturado o falso edifício da nossa vida psíquica e moral se desmoronam e através das suas ruínas desvendamos então a vastidão do horizonte que se oferece.

Êste raríssimo livro de que nos ocupamos testemunha bem claramente um espírito afoito e singularmente perspicaz, que, não se contentando com a estrutura precária e simplista que utilitàriamente atribuímos à nossa personalidade, penetra para além das suas fronteiras e dá-nos uma imagem do homem naquilo que êle tem de mais profundo e portanto mais singular e específico.

Certas reflexões que o autor apresenta ao nosso espírito desprevenido tomam, à primeira vista, aparência de puros paradoxos de pensador transviado. Mas um escutar atento e verdadeiramente sincero da nossa mais íntima realidade, um breve esfôrço consciente de humildade, são o bastante para nos mostrar a profunda ressonância que tal reflexão encontra finalmente nesse novo sêr, nesse homem novo asfixiado por uma longa vivência à margem daquilo que de essencial encerra a natureza humana.

Foi um livro dêste género que José Bacelar soube escrever e, sobretudo, teve a coragem de publicar. Logo, uma obra duplamente estimável, porquanto constitue um exemplo talvez sem par na nossa tão pobre literatura de aprofundamento psicológico e revela, além disso, um espírito verdadeiramente desinteressado de *clerc*, em que pesam bem menos as estruturas utilitárias construídas por alguns séculos de falsa tradição na estimativa do *humano*, do que a verdade bem íntima e profunda com tôdas as suas possíveis conseqüências desastrosas. É que José Bacelar tem bem a consciência do que pode resultar desta pesquiza aturada da realidade humana, quando afirma numa das suas máximas: *A lealdade para consigo só tem êste perigo: é que pode conduzir ao desprêzo de si próprio.* Não obstante, José Bacelar preferiu a verdade à falsa tradição; não se importando com as conseqüências práticas da sua atitude radical, deu-nos a imagem viva e palpitante do homem, com tôdas as suas misérias morais mascaradas de grandezas, com todos os seus pequenos-grandes defeitos tornados em nobres atitudes. O resultado da meditação de cada uma das suas máximas é um desatar de máscaras que tombam irremediàvelmente no chão, um descerrar de cortinas sôbre païsagens de cómodo esquecimento, um fundir de ouro falso...

Ao voltarmos a última página dêsta obra reconhecemos então que, levados pela mão do autor, fizemos uma verdadeira *revisão* do homem e sentimos em nós uma imponderável fôrça, uma virtualidade acabada de adquirir, que nos impele a novas emprêsas de aprofundamento, que tentadoramente nos convida a separar o trigo do joio, ou seja a deixar de erguer ao sol certa lama, embora feita da água e da terra mais puras, a desprezar certas pedras falsas, embora brilhem como verdadeiras.

Um livro assim é um livro que não pode agradar à grande massa; des-

tina-se apenas àqueles que encerram em si uma certa margem de condescendente humildade; que, embora tenham naturalmente acreditado num certo número de *certezas* e *verdades*, nada os impede de reconhecerem, perante um documento de tamanha profundidade, que era insuficiente e deformada a visão introspectiva da sua realidade psicológica. Para êstes será o livro em questão uma obra de altíssimo interêsse ético e humano; para os outros — os conscientemente comodistas — embora, bem no fundo, sintam a repercussão das suas verdades eternas, considerá-lo hão deliberadamente um livro à margem.

Eis o que se me afigura capital nesta obra de José Bacelar. Alguns reparos me acodem que, embora não toquem no interêsse essencial que o livro encerra, poderiam, talvez, ser evitados fàcilmente, se o livro fôsse um pouco mais cuidado, um pouco mais arrumado exteriormente. Assim, uma certa negligência na construção sintáctica dos períodos e por vezes demasiada singeleza literária na forma tornam certas máximas suas de difícil apreensão, fazendo decair a atenção do leitor, sobretudo quando é mais denso o discurso dialéctico do pensamento.

Há ainda um outro aspecto no livro de José Bacelar que choca por vezes o leitor habituado à *finesse* das suas subtis observações, ao elevado clima do seu discorrer: é o aspecto puramente ennunciativo de alguns dos seus conceitos. Faço a justiça a José Bacelar de não pensar que me refiro àquelas das suas máximas que à primeira vista não parecem mais que meras constatações de circunstâncias puramente episódicas, mas que, vendo bem, têm raízes profundíssimas e por isso mesmo em breve despertam em nós um eco de interêsse universal. Refiro-me ùnicamente a alguns dos seus conceitos que, abruptamente cortados, não passam de simples ennunciação. É certo que o autor afirma no prefácio do primeiro volume da sua obra que *uma máxima constata, simplesmente*. Mas é intuitivo que o que José Bacelar quis exprimir com êste seu pensamento foi simplesmente o caracter apolémico do género literário que apresenta e nunca e defesa do raciocínio estiolado, do pensamento sincopado. Bem sei que, numa máxima, a explanação dum conceito tem que ser apenas esboçada; ela destina-se mais a ser um luminoso e fecundo ponto de interrogação na quietude do quotidiano da vida do que um plano de acção, a defesa dum ponto de vista. Mas, mesmo tendo presente tôdas estas circunstâncias, não deixamos de reconhecer que José Bacelar, embora pouquíssimas vezes, se abandona à fácil ennunciação dum pensamento ou duma constatação, talvez confiado no eco que, mesmo assim, êle viesse a ter no coração ou na inteligência do leitor. Mas há certas vozes que — demasiado fracas — não chegam a produzir eco...

Com êstes reparos, que, como disse, em nada afectam o profundo interêsse ético e humano que êste livro encerra, termino as minhas ligeiras considerações, convencendo-me que muito breve marcará José Bacelar um dos mais destacados lugares no panorama intelectual da moderna geração portuguesa.

GUILHERME DE CASTILHO.

FILOSOFIA

ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO BERGSONISTA, POR GUILHERME DE CASTILHO. COIMBRA, 1937.

A produção literária que, em abundância, é exigida pelos concursos e exames finais universitários faz-se bastante, entre nós, com preconceitos esotéricos; de modo que a cultura, digamos, profana do país não dá, em regra, pela sua existência. Êste facto é digno de estranheza porque, em princípio, parece, nenhuma instituïção de cultura deveria procurar ser mais permeável aos interêsses espirituais ambientes, e espontâneamente ir ao seu encontro, do que as escolas oficiais ditas superiores. Muito para louvar são pois aqueles, professores ou alunos, que, reagindo contra o espírito órfico que preside à laboração das referidas escolas, trazem de vez em quando para fora dos seus muros o testemunho das suas ocupações; se (bem entendido) por estas mostram sobrepor às solicitações escolares de circunstância um interêsse, que se pressinta vir verdadeiramente de dentro, de contribuir para o esclarecimento de qualquer idea ou questão merecedoras da reflexão de qualquer homem. Tal é, a nosso ver, o caso do autor dum interessante opúsculo de filosofia recentemente publicado sob o título de *Ensaio de Interpretação Bergsonista*: o licenceando Guilherme de Castilho.

Embora escrito expressamente para servir de prova convencional dum curso universitário, o trabalho presente deve oferecer, desde os primeiros passos, aos olhos de qualquer leitor, esta virtude: a de se apresentar como um trabalho pessoal, abertamente despreocupado da aparelhagem de erudição de que é costume ver sobrecarregados até ao ridículo os trabalhos do género. Por outro lado, se considerarmos as relutâncias que, entre nós, se manifestam, nuns pelo mutismo, noutros pela declarada oposição polémica, contra o pensamento de Bergson, podemos igualmente estimar como uma qualidade positiva da presente obra a própria escolha do assunto: ela traduz, por si só, uma relevante independência do espírito.

Mas no opúsculo em questão há, além dêsses, outros valores a estimar. Um dêles é a facilidade atraente, discursiva, com que são expostos e interpretados, nos seus traços essenciais, os modos bergsonianos de ver os problemas e as coisas.

É certo que esta facilidade literária nem sempre permitiu uma rigorosa tamização da terminologia, que em obras de especulação não deve ser menos exigente do que nas obras de ciência, sendo de notar, uma vez por outra, algumas imprecisões que merecem a revisão do autor. No entanto, é de-certo preferível que, nos primeiros ensaios, uma inteligência especulativa se exprima mais com espírito de liberdade e de finura do que com espírito de rigor; porque êste é mais susceptível de aprendizagem do que aquele. Acusar a posse

do primeiro é garantir a possibilidade de realização de uma obra pessoal de pensamento. Se bem que a especulação só pode ser realizada com probidade pela conjugação da finura e da precisão, ela depende, quanto a nós, principalmente, na sua intimidade germinativa, do amor da contingência e da meia obscuridade que constitue a essência dêsse primeiro elemento. O estilo dêste ensaio assegura-nos da existência, no espírito que o ditou, dessa primordial condição da actividade especulativa.

Pròpriamente sôbre a atitude crítica do *Ensaio*, a asserção que nos parece melhor valorizá-la e defini-la é a de que, sendo o seu autor um homem novo, não há na sua obra uma ponta de ironia nem um assomo impaciente de polémica: o tom constante é o da tranqüilidade. Todo o escrito exprime admiração pelo pensamento de Bergson, mas uma admiração impecàvelmente frenada pelo sentido do decôro que tôda a inteligência livre, mesmo quando ama, é obrigada a manter perante si própria.

Entre os exemplos de crítica compreensiva que nos últimos anos entre nós têm sido realizados, êste ensaio ficará, sem dúvida, por tôdas estas razões, como um dos mais dignos de estima.

É êste reconhecimento que nos leva a desejar que o autor do interessante opúsculo, cumprindo a promessa feita no breve prefácio, retome o pensamento de Bergson em tôda a sua plenitude e nos dê o estudo crítico, sereno e compreensivo, que nos faz falta e para o qual o ensaista mostra possuir as capacidades de realização.

SANT'ANNA DIONÍSIO.

Nota: — Como atrás, no corpo da presente notícia, fizemos alusão, há no *Ensaio* de Guilherme de Castilho algumas imprecisões, aqui e além, que seria desejável fôssem rectificadas em edição futura. O próprio título do opúsculo afigura-se-nos um pouco ambíguo, pois o qualificativo «bergsonista» não quere dizer adequadamente «do pensamento de Bergson» mas «à maneira» ou «gôsto de Bergson». Seria pois preferível nessa eventual edição passar êsse título para êste outro mais exacto e explícito: *Ensaio de interpretação das duas noções fundamentais da filosofia de Bergson*, ou alguma coisa nesse género. As imprecisões do interior do ensaio não as apontamos porque êle tem ainda a sua finalidade escolar por cumprir.

A COMUNICAÇÃO DE BERGSON AO CONGRESSO DE FILOSOFIA DO CENTENÁRIO DE DESCARTES.

Há alguns anos já que Bergson vive, fisicamente, imobilizado por uma das doenças mais cruciantes da velhice. O filósofo, porém, a essa provação responde com a incessante mobilidade do espírito, reflectindo não sòmente (como poderia supor-se) sôbre os chamados problemas eternos, mas sôbre aqueles mesmos que incidem perpendicularmente sôbre a linha do presente.

A mensagem enviada da sua cadeira de entrevado ao congresso de filosofia, recentemente reünido em Paris para comemorar o centenário da publicação da obra mais célebre de Descartes, é o mais eloqüente testemunho da profunda atenção que ao pensador, quási octogenário, merece a procura do entendimento dos males de que padece a humanidade hoje e a sugestão conseqüente da sua cura. Dificilmente se encontrará em linhas mais sóbrias uma opinião clínica exacta e oportuna.

Como em tôda a sua obra, o espírito de Bergson parece neste escrito tão simples que a primeira impressão é a de que as suas ideas são puras ideas de senso comum. As considerações preambulares, principalmente, impressionam pela sua transparência, a tal ponto que quem fôr achacado a identificar a noção de filosofia com a de pensamento rebarbativo (como em tantos sucede) poderá muito licitamente preguntar:

«Mas será possível que com um punhado de reflexões tão comesinhas se tenha prendido a atenção duma assembleia ecuménica de pensadores? para quê insistir em ideas tão simples? onde está o semanário de província que não tenha proclamado algum dia, como êste velho filósofo, que o corpo do mundo moderno é demasiado pesado e grande para a alma que o procura governar? qual o pacato operário que não viu, ou ouviu já alguma vez, que a nossa crise é uma crise de desharmonia da técnica fabril com a teoria jurídica, um desacôrdo das relações económicas com os princípios morais? qual o espírito mediano que não vislumbrou algum dia, êle próprio, na sua adormecida alma, a aspiração de se libertar um pouco mais da apreensão das necessidades elementares da vida, para se dar um pouco mais à satisfação das solicitações desinteressadas do seu espírito? qual o político de horizontes limitados que não teve, num ou noutro momento de mais lúcida compreensão dos homens, a intuïção de que todos os antagonismos violentos e trágicos não são no fundo senão equívocos, isto é, contribuïções inconscientes para a efectivação duma superação mais equitativa das referidas necessidades elementares? qual o homem prático e rude que não reconheceu alguma vez que a vida em comum exige, de dia para dia mais, a existência das *élites*, e que estas são tanto mais elevadas e desinteressadas quanto mais equitativo fôr o critério de competição? qual o homem de casta, em suma, que não teve alguma vez o pensamento elegíaco do poeta (a que êste velho filósofo alude), que, no cemitério obscuro da aldeia, junto duma campa, teria deplorado o possível homem de génio, amordaçado pelas circunstâncias, que ali repousaria sem nome?»

Na verdade, tôdas estas pequenas ideas são tão simples e fàcilmente assimiláveis que parece extraordinário que um filósofo, como Bergson, numa oportunidade tão adequada a levar ao conhecimento dos pensadores seus contemporâneos um sinal mais da sua sagacidade «profissional», falando exclusivamente sôbre qualquer ponto difícil da metafísica de Descartes, tenha querido compor com elas a sua mensagem.

O que resta saber é se êste documento, com tôda a sua simplicidade, não é a expressão de pensamento mais notável, aderente às preocupações mais

vivas da nossa época, que o recente congresso suscitou; e ainda, se, com todo o seu aparente ar de escrito de ocasião, não constitue o verdadeiro testamento pedagógico de Bergson.

SANT'ANNA DIONÍSIO.

LITERATURA BRASILEIRA

ANTOLOGIA DOS POETAS BRASILEIROS DA FASE ROMANTICA, POR MANUEL BANDEIRA. IMPRENSA NACIONAL, RIO DE JANEIRO.

Manuel Bandeira, que é um dos maiores poetas brasileiros de hoje, acaba de nos dar esta excelente Antologia, publicada pelo Ministério da Educação do Brasil. Registemos desde já os dois factos, pois se é digno do maior elogio que o Ministério da Educação do Brasil saiba compreender que vale a pena dispender dinheiro com antologias poéticas, não menos se deve registar — e admirar — que disso tenham encarregado um verdadeiro poeta como Manuel Bandeira.

Fazer antologias é das emprêsas mais arriscadas que há. Sucede quási sempre que todos encontrem razões para desdenhar de trabalhos dessa ordem, o que é natural, dada a dificuldade de concertar num número fatalmente limitado de páginas o melhor da produção duma época. Deixo aos competentes o trabalho de averiguarem se a poesia romântica está convenientemente representada nesta Antologia de Manuel Bandeira. Tanto quanto me é possível e lícito avaliá-lo, parece-me que, pelo menos, todos os verdadeiros poetas românticos do Brasil se encontram representados nesta Antologia pelo melhor que produziram. E bom foi que Manuel Bandeira tivesse seguido um critério puramente estético, sem as transigências com certas famas de raiz não literária, reflexos dum *engouement* momentâneo do público, que os historiadores da literatura freqüentemente sancionam com a sua costumada e paradoxal falta de sensibilidade literária. Manuel Bandeira não circunscreveu contudo a sua escolha aos Gonçalves Dias, aos Álvares de Azevedo, aos Junqueira Freire, aos Castro Alves. Ao lado dos grandes, aparecem os poetas menores, mas só aqueles que de facto alguma coisa de pessoal criaram, e reduzida a sua parte à medida do seu valor.

Ao lado dos traços comuns com a poesia da mesma época dos outros países, dessas características comuns à fase romântica de tôdas as literaturas que a tiveram, a brasileira apresenta aspectos fisionómicos particulares, dos quais se deve destacar o indianismo, pelo seu papel na individualização da literatura brasileira. A êste respeito, devem destacar-se: o trecho de Capistrano que Manuel Bandeira transcreve no seu excelente prefácio, e as considerações que lhe acrescenta.

Aos portugueses que, ou por dificuldade de ler os próprios livros, ou por outras quaisquer razões, não conheçam a poesia romântica brasileira, é de recomendar a leitura desta Antologia, em que o gôsto dum grande poeta soube reünir o que mais importa, destacando-o duma produção enorme onde o leitor se perderia, arriscando-se a concluir, de muito mau verso lido, a falta de interêsse de tôda a poesia romântica brasileira.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

SALGUEIRO (1935), POR LÚCIO CARDOSO; *OS CORUMBAS* (1933), POR AMANDO FONTES; *A BAGACEIRA* (1928), POR JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA. RIO DE JANEIRO, LIVR. JOSÉ OLYMPIO.

Grande, senão a maior parte dos leitores portugueses estão muito longe de suspeitar o interêsse da produção romanesca do Brasil nestes últimos anos. Embora se comece a falar muito da importância do actual momento literário brasileiro, não parece que o público se tenha resolvido a manifestar a sua curiosidade, o que aliás é bem desculpável, atendendo a que lhe falam muito de nomes, mas raramente lhe dizem: leia êste livro e aquele. Falam-lhe de muitos nomes de enfiada, e o público, que é preguiçoso, não se arrisca a fazer êle o esfôrço de saber quais são as obras dos autores nomeados, tanto mais que lhe resta a dificuldade de saber qual delas há-de adquirir, para não falarmos da impossibilidade em que se está em Portugal de adquirir a maior parte dos livros brasileiros.

São estas razões tôdas juntas que me levam a escrever estas rápidas notas sôbre três livros que se vendem em Portugal: *Salgueiro*, de Lúcio Cardoso; *Os Corumbas*, de Amando Fontes; *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida. Nada mais diferente entre si do que estes três romances, reveladores de concepções da vida e da literatura o mais diversas possível, e tão dessemelhantes sob todos os pontos de vista que o seu conjunto nos dá logo a medida da amplitude da renovação literária brasileira.

Salgueiro é uma história tôda subjectiva de almas e vidas desgraçadas. *Os Corumbas* o drama realíssimo de alguns destinos proletários, escrito o mais objectivamente que se pode imaginar. *A Bagaceira* é o problema da seca e dos retirantes, entrelaçado numa história de amor bem romântica. O primeiro passa-se num dos morros do Rio de Janeiro. O segundo numa cidade do Nordeste. O terceiro na Paraíba. Emquanto *Salgueiro* e *Os Corumbas*, ainda mais êste do que aquele, estão escritos numa linguagem o mais simples possível, mas mais *literária* a do primeiro, mais *brasileira* a do segundo (embora sem as construções e vocabulário brasileirissimos dum Jorge Amado, por exemplo), *A Bagaceira* é um dêstes livros de estilo híbrido em que o autor reserva para si uma prosa pretenciosamente arrebicada, tôda ela arti-

fício, e dá às personagens falas a tal ponto regionalistas que é preciso traduzi-las — e o autor bem o sabe, que ajuntou ao livro um glossário, de-facto indispensável.

Dos três romances, *A Bagaceira* é o mais célebre. Devo confessar que foi dos três o que menos me agradou. Mas é natural que o entusiasmo que o acolheu no Brasil se funde em razões que me são forçosamente estranhas, pois há no livro dois problemas de interêsse vital para os brasileiros: o da seca e o da racionalização do trabalho agrícola, e respectivas conseqüências sociais. Por outro lado, os apreciadores do estilo empolado não podiam deixar de agradecer *A Bagaceira* como um desagravo pelo que devem sofrer ao ler os romances modernos, cada vez mais alheios à preocupação do estilo *bonito*. Suponho que êste foi o primeiro romance de José Américo de Almeida, o que justificaria em parte estas fraquezas e todos os numerosíssimos defeitos do livro: má construção, *tropicalismo* inoportuno de certas divagações, que pretendem ser lirismo e não passam de retórica, etc. Mas que isto não nos faça esquecer que de-facto *A Bagaceira* é uma obre significativa, que a-pesar-de tudo conserva um sabor de fruto verde e de terra bárbara, tem personagens vivas e de que o autor nos pinta bem a aspereza quási selvagem e o primitivismo. Sob certos aspectos, lembra o Aquilino Ribeiro das *Terras do Demo*, nesse carácter híbrido de que já falei. Mais romancista, contudo, do que Aquilino, embora menos artista.

Salgueiro difere de tudo o que conheço do actual romance brasileiro. Quando tôda a produção romanesca do Brasil parece tender, ou para uma valorização das fôrças criadoras brasileiras, numa espécie de dionisismo de sangue jovem que descobre impetuosamente a *vida brasileira*, ou então para um populismo mais ou menos consciente, em que as intenções sociais, contudo, nem sempre soam a falso, Lúcio Cardoso aparece-nos com um romance em que as personagens banham tôdas na mesma inconsciência psicológica e moral, na mesma treva de sofrimento físico e de inquietação. Romance em que tudo é visto de dentro, neste sentido que o drama não parece tanto das pessoas em que o autor o mostra como do ambiente que o próprio estilo cria. Lembrou-me Raúl Brandão, pelo menos por aquela bruma em que envolve as personagens, como se a sua vida real, os seus actos, as relações duns com outros, não fôssem mais do que uma ilusão, e real apenas o drama íntimo que os vai arrastando para a escuridão. Na miséria terrível do morro, vemos três gerações subvertidas pela desgraça, que, quando não vem de fora, está nelas, como um demónio vigilante, à espera do momento propício para as aniqüilar. *Salgueiro* é um dêstes livros em que não se passa nada que não venha envolto num hálito de tragédia, em que tudo está envenenado por uma insuficiência qualquer. Podemos ser repelidos por obras em que, como nesta, há um *parti pris* evidente, um falseamento da vida, pela amputação de tudo o que nela não é escuridão, drama e angústia; mas não se pode deixar de reconhecer em *Salgueiro* uma obra de envergadura, rica de análise, admiràvelmente construída, embora unilateral.

Os Corumbas é o mais belo dêstes três romances, e, em meu entender, um dos melhores romances brasileiros dêste século. Obra nitidamente de hoje pelas preocupações que reflecte, pelo ambiente que retrata, é contudo, de todos os romances brasileiros que tenho lido, um dos que mais universalidade possue, um dos que mais profundamente nos impressionam pela humanidade do mundo a que nos transporta. Obra admiràvelmente *feita*, e contudo da maior simplicidade, em que a arte do romancista se mostra precisamente na naturalidade conseguida. É a história duma família pobre que deixa a aldeia para tentar na cidade uma ilusória melhoria de vida — não sonhando a riqueza, mas tão-só na esperança dum pouco menos de miséria. E são os destinos dos filhos — diversos mas identificados afinal numa igual fatalidade — que constituem o tema central da obra: um filho, operário qualificado, mas cuja inteligência o leva por fim à prisão pela sua interferência na organização duma greve; uma filha que conseguem fazer estudar, mas que antes de ter acabado o curso de professora se vê obrigada, para não morrerem todos de fome, a aceitar modesto lugar num escritório; uma outra filha que é operária, e ainda outra que começa a estudar mas morre tuberculosa. E na vida desta gente não se passa nada de excepcional, nada que ultrapasse a mais corrente história de todos os dias. E com estes elementos Amando Fontes criou uma obra duma fôrça na expressão dramática, duma profundidade na interpetração psicológica, que lhe invejarão muitos romancistas que, por incapacidade de criar, buscam uma compensação na extravagância dos assuntos (é evidente, pelo menos para as pessoas de bom senso, que não me refiro aos que têm assuntos extravagantes — mais talento). Parece que nas literaturas jovens (e nada mais jovem do que o romance brasileiro, senão tôda a literatura brasileira) é mais fácil aos artistas êsse contacto com a vida, que parece tão difícil a tantos dos melhores romancistas da velha Europa, o que permite àqueles — quando têm talento, é claro — aliarem, a um extenso dom de compreensão do homem, o não menor de traduzirem a sua experiência sem interporem demasiado o seu próprio eu. *Os Corumbas* é um drama de gente simples e sem problemas que não sejam os mais imediatos das mais elementares necessidades, mas só um homem que está *mais acima* o poderia escrever. O melhor do livro — embora em obra que consegue tal unidade seja difícil escolher — é o drama de Caçulinha, a professora falhada, e a sua trágica história de amor, que acaba por fazer dela uma prostituta. O mesmo sucede à irmã operária, e como é admiràvelmente marcado o contraste entre os dois destinos, e a semelhança dos motivos que os tornam idênticos! A fábrica, a crueldade indiferente dos poderosos, a miséria comum, destroem uma a uma as ilusões que os Corumbas traziam ao virem com os filhos tentar vida na cidade. Não houve nenhuma vontade adversa que os combatesse: apenas a indiferença da «injustiça estabelecida», a dureza que tudo tem para os miseráveis, acabam por atirar cada um para seu lado, destruindo todos os sonhos, tôdas as pobres esperanças daquela pobre gente. Um grande livro: uma grande obra literária, e uma grande luz sôbre as pequenas tragédias das vidas

obscuras. Uma grande lição para certos *prègadores* verem como só as grandes obras literárias podem ser de grande repercussão social.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

LITERATURA FRANCESA

POUR LA POÉSIE, I, POR JEAN CASSOU. PARIS, R.-A. CORRÉA.

Não é a actualidade de vitrina que nos impõe êste livro, saído há dois anos, mas o seu tema central — a poesia — e as ricas sugestões de que vem envolvido. Se quiserem, também a nossa gratidão a um alto conhecedor de poesia que não exclue da geografia lírica de seu uso a zona portuguesa (ver a penetrante observação sôbre Nobre no panorama da Hispânia cultural, na *Encyclopédie* de De Monzie), e, em último lugar — que assim o querem as boas normas críticas — a grata recordação de uma rápida camaradagem de Paris.

Mas, acima de tudo, que êste país de poetas aprenda em Cassou a pensar e pesar a poesia: a fazer pensamento do a-racional e pêso do imponderável; a combinar a apreensilidade inteligente com a captação instintiva, alternando subtilmente os instrumentos de compreensão do fenómeno poético e dos seus vasos. Esta alquímia crítica, não menos delicada nem misteriosa do que a lírica, é o segrêdo de pensadores poéticos como Valéry, Suarès, Charles Du Bos e, numa escala mais militante ou aplicada, Marcel Raymond e Jean Cassou.

Se o livro de Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, não fôsse editorialmente ainda mais antigo que o volume de Cassou, e não tivesse dado a volta ao mundo que lê francês e entende poetas, seríamos tentados a começar por aí, numa espécie de recapitulação das grandes *poéticas* modernas destinada a despertar nos jovens portugueses que se encaminham para a crítica (já há disso!) a emulação de um belo pensamento organizado sôbre a poesia. Canta-se tanto em Portugal e não se sabe nem diz porquê!

Emquanto Marcel Raymond fêz um estudo panorâmico sôbre o movimento poético contemporâneo francês, hierarquizado à volta das tendências e dos nomes, fortemente desenvolvido por cima da flora de personalidades e de poemas como uma rija trepadeira, de lianas finíssimas, cujas fôlhas especulares se tivessem especializado em iluminar os recessos da espessura, Jean Cassou agrupou num volume o comêço de uma série de ensaios gerais ou aplicados de poesia, alguns demorados sôbre a essência da inspiração e suas correspondências formais, outros entretidos a excavar o território das personalidades à procura do veio que mal pulsa; outros, ainda, tão fugazes e feitos de pouca substância (um poema breve, um gesto, qualquer acto ou

sinal humano que traía poesia), que só a profunda unidade interior de Cassou e a sua sagacidade analítica lhes dão interêsse.

Ditados por circunstâncias quási jornalísticas, de crítica periódica, estes artigos e nótulas *Pour la Poésie* vão precipitando um pensamento poético particularmente sinuoso, apto a acusar tôdas as vibrações e a entender todos os géneros de mensagem. É porém evidente a preferência de Cassou por aquilo a que se convencionou chamar a poesia moderna ou modernista, e que para os franceses se constela em tôrno de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Valéry, Claudel... Essa poesia, mòrficamente diversificada, converge na aceitação de uma essencialidade de fundo, na confiança dada ao ritmo e à alusão como chaves das aparências, na fé de que o mundo é inteligível por uma via hermética e imediata, resultante do regresso do homem às suas recordações angélicas. Poesia será, portanto, infusão do mistério, penetração das essências.

Pôsto em frente de um dado sistema poético ou de uma individualidade acusada, Cassou opera com uma finura de métodos adequados às dificuldades que as variantes de poder íntimo e de expressão do poeta levantam. Capaz da melhor análise discursiva, como bom afilhado de Descartes, as operações de compreensão envolvente são as que o distinguem mais. O seu primeiro artigo de fé como pensador de poesia poderia bem ser a idea de Baudelaire, segundo a qual, na natureza, as coisas respondem umas às outras. De grau a grau da fenomenalidade, vão entrando na estrutura da representação e aí vibrando a calada sinfonia de quem sente o ser. O universo é, pois, metafisicamente, a nossa realidade interior; poèticamente, o sistema de metáforas, símiles, correspondências, transfusões de sentido e figuras possíveis à palavra.

Para descer um pouco do essencial do livro de Cassou à sua economia, notaremos a boa doutrina que lá há nas *Variations sur Victor Hugo*, e sôbre Léon-Paul Fargue e os sûper-realistas. Goethe e Rilke perpassam, a psicanálise e Edgar Poe.

Fique-nos uma última palavra de louvor a Roberto Corrêa, o desinteressado animador das Éditions R.-A. Corrêa, brasileiro de berço e êle próprio fino letrado, que edita poesia e pensamento poético com a mesma coragem com que outros atiram ao mercado romances policiais...

VITORINO NEMÉSIO.

LES DESTINS DU POÈTE, POR ROGER SECRÉTAIN. PARIS, RIEDER.

Por mais originais que nos apareçam certos livros, sentimo-los estranhos a nós mesmos. Despertam-nos curiosidade intelectual — nada mais, ou pouco mais. Ficam na periferia da nossa personalidade: não aderem ao nosso coração. Isto, por mais amplos que sejam os seus horizontes e por mais audaciosas que sejam as suas teses. Mas outros livros há que, sem nada nos dizerem de

novo, nos põem, de súbito, em frente dos nossos próprios problemas. É como se alguém se tivesse pôsto a pensar em voz alta diante de nós: a pensar as nossas inquietações, a formular as nossas preguntas, a agitar as nossas dúvidas, a dar as nossas respostas, a mostrar-nos as nossas perplexidades. Eis os livros que nos apaixonam, que se nos tornam indispensáveis, que se apossam do nosso coração e do nosso cérebro. A uma tal categoria pertence o pequeno livro de Roger Secrétain, *Destins du poète*.

Eis a mensagem esperada, o gesto fraternal que de longe nos acena.

É Roger Secrétain um pensador? É sobretudo um poeta. A aliança do pensamento e da poesia, quási sempre impossível, opera-se na obra de Secrétain com um acento profundo, perturbante. Não é apenas com a inteligência que êle entra nos problemas. Nem frieza nem gravidade racional. Para êle, os problemas pedem uma adesão de todo o homem. Discute-os tanto com a cabeça como com o coração, numa apaixonada avidez clarificadora. É que Secrétain é um homem de hoje, que não esquece que o homem é de sempre. Sente-se nêle, portanto, o drama de quem colabora na vida presente e o ascetismo de quem sabe que os dramas são eternos. Para o homem profundo, os problemas são eternos e eternamente insolúveis. Roger Secrátain é, de facto, um dêsses raros homens de hoje capazes de encarar os problemas actuais com um pé no presente e outro na eternidade. Daí o acento entre doloroso e profético da sua voz. O lôdo come-lhe os pés, o vento revolve-lhe os cabelos.

Secrétain fala-nos dos destinos do poeta. É do poeta que êle nos fala. Mas poeta é para êle o homem espiritual. Os destinos do poeta estão comprometidos. Os destinos do espírito estão ameaçados por todos os lados. Eis que Secrétain se propõe ir ao encontro dos perigos que os ameaçam. Eis que verifica que o homem — o poeta — por tôda a parte começa a ceder a ortodoxias, a fórmulas de cómoda abdicação intelectual. A agudeza dos conflitos sociais — isto é, a procura de soluções para o problema da felicidade material do homem — absorve as fôrças disponíveis do espírito. As disponibilidades espirituais do homem — o seu sonho, a sua libertinagem imaginativa, a sua inquietação, a sua incapacidade de adesão à vida, a sua inapetência para a felicidade — em vez de cristalizarem em formas criadoras consagram-se ao temporal. E os inquietos, os insatisfeitos, os indeterminados — ei-los a responsabilizar o seu tempo de todos os seus insucessos. O homem — o poeta — « est pris d'impatience et il accuse le temps que voici », escreve Secrétain. « Lamentable temps en effet, mais pas tel cependant qu'on puisse y trouver toutes les excuses à nos propres faiblesses. Je n'ai pas de génie, est-ce la faute à l'Europe? » Secrétain põe o dedo na ferida. É fácil atribuir a uma causa exterior todos os males de que se sofre, mesmo que com ela os nossos males não tenham qualquer ponto de contacto.

Depois há o mito da vida. É preciso viver. Tôdas as fôrças se voltam para a acção. Nada há melhor que a vida. E Secrétain a afirmar, com todos os profundos conhecedores da alma humana, que o que importa não é a vida

mas a consciência que o homem dela tem: «...la vie ne vaut que par la conscience de la vie»; «...elle ne vaut que par cette définition, cette interprétation qui est aussi un dépassement d'elle-même et, d'une certaine manière, un oubli d'elle-même. Hors cela tout n'est que jouissance aveugle, germination ridicule, lutte aburde et désespérante». Não se pode responder melhor à censura que persegue hoje todo o poeta que se recusa a sentar-se à mesa da vida. Como se a vida valesse realmente alguma coisa fora da consciência que o homem dela possa ter! Como se a vida não estivesse em tôda a parte, até junto da cabeceira do homem que, *doente da vida*, dela foge.

JOÃO GASPAR SIMÕES.

LITERATURA INGLÊSA

SELECTED POEMS, DE D.-H. LAWRENCE. LONDRES, W. HEINEMANN LTD.

A atenção que últimamente, graças às traduções francesas da parte romanesca da sua obra, entre nós tem sido dedicada à leitura de D.-H. Lawrence, vulgarmente solicitada na sua grande parte por certas incursões fundas do artista na vida íntima sexual humana — valorizadas, ou melhor degradadas, dado o feitio do leitor português médio, quási exclusivamente ao anedótico e excitante, ao obsceno e pornográfico — justifica que se tente dirigi-la para a esfera poética pura e formal, revelada numa breve colecção de poemas organizada por Richard Aldington.

Os hinos a Quetzalcoatl em *The Plumed Serpent* já, de resto, testemunhavam fartamente o poder poético de Lawrence. Estas sete dezenas de poemas escolhidos vêm, porém, dar-nos em forma condensada aquela poesia que se encontra diluída por tôda a obra do romancista, desde *The White Peacock* a *Lady Chatterley's Lover*, por vezes com identidade de motivos e até de personagens (por exemplo, Miriam de *Sons and Lovers*).

A poesia é naturalmente intransponível a outra língua diferente daquela em que foi vivida. Por isso uma *tradução* terá, neste caso, de ser em grande parte uma *re-criação*. A poesia de Lawrence é, contudo, em tal grau trasbordante que pode vencer os defeitos das adaptações que a seguir publicamos, que apenas querem — longe de qualquer intuito de selecção ou exemplaridade — dar provas de que estamos, de facto, em presença dum grande poeta. A quem o puder fazer, recomenda-se a leitura dos poemas *A Man who died*, *Last Words to Miriam*, a série erótica *Wedlock*, *Invocation to the Moon*, *The Ship of Death*, *Gladness of Death*... para não transcrever para aqui o índice completo do breve volume.

PAULO QUINTELA.

DONA ESPÔSA

Como eu te conheço bem, tu que demoras
junto ao lar;
que bem conheço a aliança que tu usas
e o que ela vale.

Vieram os anjos a Abrahão, e de visita ficaram
um tempo em sua casa;
assim me parece que tu vieste a mim; sim, para felicidade
condescende em ser vil.

Vejo-te sempre, alegre como um pássaro, adorável
Anjo disfarçado.
E bem vejo como deveria ser grato, ferido
de surpresa reverente.

Escuta: — Não sei o que hei-de fazer
de visita tão rara;
as minhas exigências não passam
das dum diabo vulgar.

Ergue-te e vai; não sei que hei-de fazer de ti
e do teu aspecto alegre, jovial.
Não quero anjos aqui, não há deusas para mim,
não há Rainha.

Põe cinzas na cabeça, veste-te de estamenha
e aprende a servir.
Foi com doçura que me sustentaste, e agora estou farto,
como eu mereço.

Rainhas, donas, anjos, mulheres raras,
já tive que chegassem.
Veste-te de estamenha, coroa-te de pó de cinzas,
sê matéria vulgar.

E agora serve, mulher; serve, como mulher,
implicitamente.
Visto que também eu sirvo e ando em luta
com o mistério iminente.

ALEGRIA DA MORTE

Ó morte,
de ti eu não sei nada, nada —
do «depois»,
positivamente, não sabemos nada.

Mas da morte, ó morte,
também eu sei tanto de ti
que o meu saber está dentro de mim, sem ser positivamente.

E assim eu sei
que depois da dolorosa, dolorosa experiência de morrer,
vem uma post-alegria, um estranho júbilo
numa grande aventura.
Oh! a grande aventura da morte, onde Tomaz Cook não pode levar-nos.

Eu sempre quis ser como são as flores,
tão libertas no seu viver e morrer;
e na morte eu creio que serei como são as flores.
Florirei como um escuro amor-perfeito, e me deleitarei
ali entre os escuros raios-de-sol da morte.
Sinto-me abrir ao escuro sol da morte
em alguma coisa florida e cumprida, e com um estranho e doce perfume.

Os homens impedem-se uns aos outros de ser homens,
mas nos grandes espaços da morte
os ventos do «depois» beijam-me em flores de humanidade.

(Trad. de PAULO QUINTELA).

MÚSICA

REFLEXÕES SÔBRE A MÚSICA

A-pesar-de tôdas as suas inegáveis, e, por vezes, inegualadas qualidades de invenção, de mèstria técnica, de solidez construtiva, algo parece contudo faltar por momentos à música moderna: uma certa ingenuïdade, uma tal ou qual espontaneidade, perdidas, talvez, pelo facto de quási todos os compositores contemporâneos se terem multiplicado de estetas e de teoristas, discutindo, doutrinando, especulando sôbre a sua arte, interrogando-a, analisando-a, dissecando-a, ao passo que os antigos, criando um admirável alheamento de doutrinas e de teorias estéticas, apenas se preocupavam com os problemas específicos, técnicos e formais, que a própria obra imediatamente impunha.

*

Tenhamos a coragem de o dizer, nós os músicos: Há muitas vezes mais música, música verdadeira, numa simples canção popular, do que em tantas obras laboriosamente congeminadas, por músicos de reconhecida nomeada, com pruridos de elevação e de estilo, mas que, afinal, redundam em autênticos e insuportáveis pastelões. Por mim, não tenho dúvidas em confessá-lo: emociona-me mais *Lá vai Serpa, lá vai Moura*, entoada pelo mais simplório cavador alentejano, do que, por exemplo, a famosa *Sonata em Mi*, de Vincent d'Indy, interpretada pelo mais brilhante virtuoso do piano.

*

Wagner só é verdadeiramente grande na medida em que trai o seu *sistema*, isto é: precisamente quando, ao contrário do que pretendia, o drama se torna, por assim dizer, servo da música, e não a música serva do drama — como sucede, por exemplo, no 2.º acto do *Tristão*, em certos passos dos *Mestres Cantores* e em quási todo o *Parsifal*.

Na obra mais representativa do sistema — a tetralogia do *Anel dos Nibelungos*, o drama não está tanto nos «factos musicais que se tornam visíveis» em cena, como no conflito, revelado sobretudo na orquestra, entre a vontade de expressão e as tendências puramente musicais do compositor, e a obediência que êste deve ao sistema do *drama lírico*. A todo o momento a música quere furar, emergir, proclamar os seus direitos, e a todo o momento a sua voz é abafada, o seu transporte contido, a sua liberdade coartada em face das exigências da *verdade dramática* e das ilusões da famosa *fusão das artes*. De sorte que o que aí nos causa angústia, nos oprime, nos faz sofrer, não é pròpriamente a tragédia de Wotan, nos seus longos e mais ou menos filosofantes discursos; mas sim a tragédia do próprio artista, que se debate dramàticamente entre os extremos do dilema: ser ou não ser... músico.

*

Não consigo compreender o argumento de certos adversários da música, de que ela é a menos intelectual das artes. Além de que o critério de intelectualismo me parece insuficiente em arte — ponho-me sempre a escogitar em que é que a pintura ou a escultura, por exemplo, são mais intelectuais do que a música. Por serem materialmente mais concretas? Por representarem a realidade sensível ou transformações desta? Por partirem das coisas ou dos sinais objectivos das coisas?

Mas não são em geral estes mesmos escritores encharcados de intelectualismo os primeiros a afirmarem que a verdadeira inteligência é a que é capaz de se subtrair ao império e às ilusões do sensível, do concreto, do material, do objectivo, para ascender à abstracção relacionativa, de que a matemática

é o mais alto tipo? Se assim é, e se o critério de intelectualismo é realmente bastante em arte — parece-me que a conclusão que se impõe é precisamente a contrária, a saber: que a música, justamente por ser uma das actividades do espírito que mais abstrai do sensível, que mais à margem do concreto, do material e do objectivo vive, é, por isso mesmo, a mais intelectual das artes — e tanto mais quanto, afastando-se do sensível e do concreto, repudiando a base do material e do objectivo, tem que buscar no número e na relacionação as condições (e muitas vezes, até, a própria substância) da sua manifestação como forma e organismo artístico. (Não foi Leibniz quem definiu a música como um «exercício inconsciente de cálculo»?)

*

Eu creio que a Ópera, como género, poderia tornar-se sofrível se os compositores que a cultivam, em vez de procurarem iludir o artificialismo e o convencionalismo que estão na sua base, os aceitassem deliberada e convictamente, se instalassem nêles, procurassem tirar dêsse artificialismo e dêsse convencionalismo o máximo de rendimento artístico, defendendo-os, evidentemente, com verdadeiro talento.

Uns mais, outros menos, todos os géneros artísticos partem de uma ou de um certo número de convenções, subentendem êste ou aquele artificialismo. Ora, o que na maior parte das óperas (refiro-me mesmo às superiores, porque as inferiores não contam) choca tanto o senso estético como o próprio senso comum (embora êste não seja juiz bastante idóneo em matéria de arte) não é o serem bàsicamente convencionais ou artificiais: é o serem convencionalmente convencionais, artificialmente artificiais — caricaturais, numa palavra. Caricaturais por não defenderem com o talento suficiente as premissas iniciais do género; as suas convenções e os seus artifícios; ou por buscarem compromissos impossíveis entre o artificial e o natural; ou, então, por caírem num realismo absolutamente inepto. Associar a música, o canto, o drama, o gesto, a decoração e o bailado é uma convenção, certamente; mas uma convenção que se pode aceitar e defender num plano puramente convencional, definidor de uma realidade puramente convencional, como podem ser as realidades estéticas.

(Folheando o *Panorama da Música Contemporânea*, de André Cœuroy, que li há uns cinco anos, encontrei aí um passo onde estas mesmas ideas são expressas pouco mais ou menos nos mesmos termos. Reminiscência de leitura ou puro encontro de pontos de vista, a Reflexão aí fica, em todo o caso: se não vale pela originalidade, aceite-se como simples agente divulgador da problemática musical contemporânea.)

Paris, Setembro de 1937.

FERNANDO LOPES GRAÇA.

BALANÇO MUSICAL 1936-1937 : LISBOA

Estamos em vésperas duma nova temporada, que esta Revista se propõe acompanhar, tanto na psicologia como nos factos. Há grandes e fortes vontades empenhadas em que a vida musical do país se torne mais activa, interessando mais directamente os elementos portugueses e intensificando a respectiva cultura. Dizem que S. Carlos poderá reabrir, embora só para concertos — o que já não seria pouco. Por outro lado, apontam-se já nomes ilustres para as sociedades que em regra só contratam artistas estranjeiros. Mas a verdade é que, a respeito do que mais pode ter repercussão na nossa vida musical, tôdas as previsões são prematuras.

Do que passou, é nítida a lição que se desprende : é espantosa a quantidade de pessoas para quem a música é letra morta, ou que de música entendem apenas o mais corriqueiro, o mais pires. Escrevia há pouco tempo um musicólogo consagrado que os sintomas não são, como alguns o pretendem, alarmantes ; que o nível do gôsto pela música não desceu ; que simplesmente o público abdicou de atitudes fingidas ou provocadas por interêsses que de musical pouco tinham. Assim seja ; e de resto também eu me inclino para essa opinião.

Mas deixemos em paz a maioria, e vejamos agora a minoria : habituou-se à boa música, não pode já prescindir dela ; ela tornou-se uma necessidade, não apenas dos nervos, mas da inteligência.

...Mas se o nível de cultura, na maioria, é baixo, em que terreno se vai desenvolver tudo o que é preciso para a famosa boa música, tão exigente em contextura e interpretação ? Aqui começa o círculo vicioso — se não é tolice dizer que um círculo começa. Mesmo nesta época de nacionalismo *à outrance*, ainda há quem diga que a arte não tem fronteiras. Isto é afirmação demasiado absolutista talvez. É sem dúvida progressivo aceitar tudo o que é bom — venha de onde vier. Mas daí a ter que recorrer, quási em tudo, ao que nos vem de fora, para termos alguma coisa de bom, vai um abismo.

Tudo isto veiu a-propósito da passada época musical, em que, conforme o costume, o que houve de verdadeiramente sensacional em concertos com solistas foi fornecido pelo estranjeiro, excepto o sempre aplaudido concêrto de Viana da Mota (no Ginásio) e o concêrto da Sociedade de Concertos com Guilhermina Suggia, por excepção. De resto, Suggia é quási filha adoptiva da Inglaterra.

De entre os artistas estranjeiros, devem mencionar-se com religiosa admiração os nomes de Uninsky, pianista, e Platigorsky, violoncelista, trazidos pelo Círculo de Cultura Musical, e que são dois génios da interpretação. Também o Instituto Italiano trouxe dois esplêndidos professores, em duo, o pianista Artalo Salta e o violancelista António Silva.

Em compensação, foi a Paris tomar parte nas comemorações Vicentinas e a Bruxelas, em missão oficial, a nossa cantora Arminda Correia, que se

impôs em obras portuguesas. Temos, sim, bons intérpretes portugueses, obras portuguesas, e temos mesmo um bom público português, se bem que extraordinàriamente restrito. E é por isso que, entregues a nós próprios, lutamos com dificuldades extremas que ameaçam por vezes submergir-nos.

Em apresentação de conjunto, a Orquestra da Emissora Nacional, sob a regência brilhante de Pedro de Freitas Branco, afirmou quanto vale. A respeito de espectáculos líricos, houve projectos no ar — que não desceram à terra. Talvez a próxima época seja mais feliz. O Coliseu animou-se a apresentar uma companhia de ópera italiana, valorizada pela colaboração da Orquestra Sinfónica da Emissora. Destacou-se, pelo interêsse exótico rigoroso, o desempenho de *Madame Butterfly* por uma artista japonesa, de quem não escrevo o nome para não errar a ortografia. Só a música e a composição da figura e dos adereços da protagonista bastavam para pôr a representação acima do nível comum.

Porém o que teve especial significação foi a realização da IX Sinfonia de Beethoven com coros e orquestra, no Coliseu, pela Sociedade Coral de Duarte Lôbo, sob a regência de Ivo Cruz, que, para levar o seu projecto a efeito, teve de constituir uma Orquestra Sinfónica Portuguesa, independente da Orquestra da Emissora. Um pouco mais tarde, o mesmo duplo conjunto realizou outro concerto com o *Requiem* de Mozart e a VII Sinfonia de Beethoven. Como equilíbrio de empreendimento, como vigor de organização, êsses dois concertos foram uma revelação. Não me detenho em pormenores críticos porque esta crónica é apenas uma resenha.

Resta agora — esperar. Já o disse mais acima: os factos falam; e a formação intelectual das camadas novas não deve ficar estranha, ou quási estranha, à boa, à grande, à verdadeira música.

FRANCINE BENOIT.

JORNAL

REVISTA DE PORTUGAL

Não vamos traçar nenhum programa. O nosso melhor programa seriam vinte ou trinta anos de vida e de realizações de cultura universal e portuguesa. E, envelhecidos, passar o facho adiante, em vez de deixá-lo apagar por fraqueza ou egoísmo de geração.

E, já que nos saiu esta palavra «geração», clarifiquemos a nossa consciência dela. Somos realmente um núcleo de pessoas, da roda dos trinta anos, crescidas em solo português e ligadas umas às outras pelas mesmas vicissitudes e circunstâncias de formação espiritual, pela comunhão numa Arte que não inventámos mas quiséramos viver como se saísse agora mesmo palpitante das nossas mãos, e ainda por aspirações, várias e diversificadas ao infinito, mas tidas no mesmo sentido e reguladas por um mesmo norte de onde nos vêm estas fôrças: liberdade íntima, autenticidade na sua expressão, humanidade e beleza nos seus fins. Mais do que um ideário, o nosso património comum poderia definir-se como uma acção espiritual estimulada por motivos e solicitações convergentes.

Assim, passados já dez ou quinze anos de iniciação e prática intelectual para os mais velhos de nós, a *Revista de Portugal* será o ponto de encontro dos escritores e artistas portugueses agora em plena actividade, com afirmações suficientes para garantirem desde já um mínimo de idoneidade, e aquele perfil ou personalidade (pequena ou grande, não importa) que é condição indispensável para que haja Literatura e Arte num país. Juntam-se a nós, com um raro desinterêsse e sentimento do convívio, alguns dos melhores escritores brasileiros de hoje, nossos irmãos na linguagem e nas origens históricas, pioneiros de uma literatura autónoma que cresce dia a dia em originalidade e fôrça.

Êste núcleo de *clercs* será a peagem da Revista — os que nela irão sempre, de pé e pelo seu pé, animando-a e compondo-a, dando-lhe a côr viva ou mortiça que terá (e talvez nem sempre mortiça, nem sempre viva), fazendo dela o seu caminho natural e o traçado colectivo que inscreverá no futuro a obra de cada um. Questão de cidade espiritual; atrevemo-nos a dizer: algumas pedras de um período da história do espírito de língua portuguesa, principalmente no campo da arte, da crítica e da ficção.

Êste ponto dos nossos desejos seria ridículo se a *Revista de Portugal* não saísse depois de severos exames de consciência, de medida de fôrças e compromisso de colaboração da maior parte dos novos escritores e artistas de Portugal, a que alguns nomes dos mais velhos e respeitados por nós, prontamente trouxeram incitamento e refôrço. Muitos estão ainda de fora, e virão. Mas, assim como não pretendemos monopolizar a representação exclusiva e integral da literatura portuguesa de hoje, não escondemos que há sectores dela que não poderiam caber aqui, pela simples razão de que não somos o *Dicionário Portugal* nem um jornal de amadores.

Velhas e conhecidas razões de empobrecimento cultural, facilidade jornalística, crise do livro e morte da crítica determinaram em Portugal uma literatura anarquizada, com uma detestável e gratuita noção do *consagrado*, inversão de valores maior que uma vessada, e um academismo que tudo corrompe. Em semelhante ambiente foi fácil armar tenda de ilustre; facílimo, escrevinhando, atingir aparentemente a dignidade de quem escreve. Mas nós protestamos não fazer ortopedia literária... Cuidaremos de nós, da nossa higiene e perfil próprios: nem com uma flor tocaremos, em regra, no que está irremissìvelmente feito. Apertaremos sim os cendais da nossa independência e negaremos o dom, prezado ou indiferente, do nosso convívio a tudo e todos que em Literatura e Arte nos não mereçam respeito. Com a mesma fôrça com que desterraremos o espírito de capela e as valorizações unilaterais.

Se temos tendências? Há evidentemente em nós um denominador comum de espírito, e não só certo modo de inquietude, certa predisposição íntima que uma dada época imprime por igual em todos os que nela nasceram, e que é a raiz cronológica e essencial do seu pensamento: mas uma certa maneira de ver o fenómeno literário, uma espécie de mesmo *estilo* na valorização e no gôsto, vocabulário crítico reconhecível — em suma, um clima próprio de inspiração e de formas. Encorporámos a experiência da arte e da literatura europeias do princípio do século para cá. Criámo-nos com os clássicos portugueses e com clássicos de tôda a parte, mas a nossa noção de «clássico» não é a de arqueólogos e gramáticos: o clássico, para nós, é o eterno, o novo no permanente, o original no castiço, e, acima de tudo, aquilo que ao ler-se sabe a vivo. Clássicos portugueses sim, mas clássicos do humano, e sobretudo portugueses só porque êsse é o nosso revestimento étnico, o nosso modo e tipo de expressão. No mais, europeus e atlânticos — o que quer dizer: gente muito antiga no espírito, gente que gosta de ampliar-se. Pessoas inquietas. E a Rosa dos Ventos dentro de nós, voltada a todos os lados e para tôdas as maneiras limpas de ser.

Finalmente, a quem nos censurar por termos ressuscitado um título de Revista que Eça de Queiroz e a sua geração carregaram de responsabilidades, diremos que a nossa primeira intenção foi pôr ao abrigo de um letreiro simples, sem simbolismo nenhum — mera etiqueta de um conteúdo literário nacional — aquilo que aqui escrevêssemos. Quando reparámos na coincidência

ambiciosa, deixámos correr. Gente sem ambições não é gente nossa. Depois, que culpa temos se a grandeza da geração de 1870 não é a nossa medida? O principal é manter pura a tenção que Eça de Queiroz arvorou na sua *Revista de Portugal*, para que a nossa não manche essas palavras. O resto é questão de autenticidade e de tempo.

A Revista de Portugal.

DISPARATES

Disparate: manque de suite, d'harmonie.

Petit Larousse.

O ar suave com que aquele me diz: quanto lamento a sua incomodidade! E ambos nos olhamos benignamente... Antes, o raio esteve quási a estalar. A minha incomodidade não me transtorna a vida; é circunstancial, e nada grave, nada funda. Mas a caridade postiça que ela levanta é que merece a mais delicada atenção!

Êstes caridosos de hoje, ou de sempre, nunca dão senão sobejos... E, não havendo sobejos (haver sobejos depende da medida da ambição), compõem uma expressão transtornada e afável, tão compensadora, tão participante e inteligente, do mal irremediável! de que tiram o seu bem.

*

Muito interessantes êstes problemas de forma! Reescrevia ontem umas velhas coisas e pensava que o que delas me embaraçava, hoje, era a forma... Que tinha variado de forma literária, de tom de linguagem e que sentia crescer em mim intolerância para a desusada. Que fazer daquilo, que aproveitar daquilo? Esta impaciência me fêz simpatizar com os críticos. Um crítico, no fim de contas, tem direito a preferir, a não se fundir com o objecto da crítica. A sua individualidade, por mais oposta que seja à nossa, chega um dia a encontrar a definição, a justificação de um golpe de vista fortuito...

A *velha forma*, do meu hábito, repugnou a outros, e ontem incomodou-me a mim, porque a bem dizer não sabia que fazer dela, nem como adaptá-la a um estado moral mais sereno e filosofante, o meu actual.

João Falco.

PÁGINA INDISCRETA

PÁGINA INDISCRETA — Procuro um título a esta secção desde que me lembrei dela. Esta secção continua nos números a seguir; era-me preciso um título geral. Vieram-me alguns que me desagradaram por violentos: Prezo a fôrça mas não a violência, nem a virulência, nem a bruteza, senão em casos muito excepcionais. Fortes são, por exemplo, todos os temperamentos ricos. E a violência e a virulência, tantas vezes confundidas com a verdadeira fôrça, antes são, geralmente, sinais de fraqueza. É nos movimentos íntimos e fundos que a verdadeira fôrça está; — e só nos gestos, palavras e atitudes exteriores quando *necessàriamente* reflitam aqueles.

Pus de parte êsses títulos violentos que denunciavam a minha fraqueza e não a minha fôrça. Logo me ocorreu outro que também foi repelido: *Caixa de Alfinetes*. Por natural reacção, êste era feminino e agri-doce. Não me ficaram, então, flutuando no pensamento senão estas designações vagas: *« Página Indiscreta... Página Incómoda... Página Incómoda... Página Indiscreta...»* Indiscreto e incómodo é quási tudo quanto possa dizer, sem falsos respeitos humanos e mundanos, o crítico ou o psicólogo, o moralista ou até o filósofo. Como eu entenda que filósofo, moralista, psicólogo e crítico é, mais ou menos, melhor ou pior, todo o bicho racional, — consintam os meus amigos e inimigos que eu me atribua os atributos do dito bicho. Tolerem, pois, a estas notas mais ou menos caóticas o título de *Página Indiscreta*. O adjectivo *indiscreto* parece-me, aqui, mais discreto que o adjectivo *incómodo*.

•

O NOSSO TEATRO AFUNDA-SE! — Disse a um amigo: *« Vou escrever uma nota sôbre o nosso teatro. O nosso teatro afunda-se! Cada vez se representa menos qualquer cousa portuguesa interessante ou nova. E cada actor ou actriz com cinco réis de talento... logo se rodeia de mediocridades e arranja uma companhia! Se alguém que não seja mediocre entra na mesma companhia, logo o senhor actor ou actriz-cabeça faz o possível por o não deixar brilhar... Francamente, ¿ para quê escrever peças se não há quem as represente? Em vão se desculpam depois alegando a outra miséria de não haver quem as veja...»*

O meu amigo franziu a testa: *« ¿ Agora que se te meteu em cabeça publicar teatro é que vais falar de teatro? Todos dirão que puxas a brasa à tua sardinha.»*

Sim, amigo: Puxo a brasa à minha sardinha. Obedeço a um dos mais elementares instintos humanos, por neste caso me não parecer isso mal. Mas também à sardinha de outros: Uma bela tarde, por exemplo, Almada Negreiros leu diante do João Gaspar Simões, do pintor Júlio e de mim a sua

peça *Deseja-se Mulher*. Todos ficámos entusiasmados. De vez em quando, rumino: «*¿Então não haverá, em Portugal, quem seja capaz de alguns sacrifícios para levar à cena uma peça como a do Almada?: uma cousa rica, diferente, estonteante de invenção, cheia de poesia e teatro?*» Outro exemplo: O Branquinho da Fonseca também em tempos me falava de projectos seus teatrais, ou mostrava tentativas de teatro. Não sei porque se tem apagado o Branquinho a ponto de até os mais novos (sempre mais curiosos, mais generosos, menos egoístas nos seus interêsses) desconhecerem nêle não só um poeta original como um dos nossos mais pessoais contistas e uma das nossas mais prometedoras vocações no teatro novo. O caso é que muita vez me lembro: «*O Branquinho da Fonseca já poderia ser um autor dramático discutido e célebre, se êste país em que nascemos fôsse outro...*» Além dêstes exemplos, ¿não surgirão outros de que em Portugal há gente capaz de criar teatro diverso da revista obscena e gàgá, da carpinteirice que puxa à lágrima, da palhaçada que coça o fígado, ou da boa eloqüênciazinha jurídico-literàrio-mundana? Voltarei ao assunto, que dá pano para mangas.

José Régio.

UMA PAGINA DE DIARIO

Dezembro, S. Martinho. — 25 tiros esta manhã. Nem uma perdiz! Parecia um arraial da Senhora da Azinheira. Meu Pai sofre estas minhas loucuras de rosto carregado. Tenha paciência.

Dezembro, S. Martinho. — Passei a noite a ler as cartas de Santa Teresa numa primeira edição que me ofereceu a S.

Janeiro, Coimbra. — Ao chegar, encontrei na Central o concílio dos deuses. Sentei-me prudentemente a distância.

Março, Coimbra. — Continuam as matanças selvagens de gatos, à mòcada, cá na república. Só quem assiste a isto pode avaliar o que é um homem primitivo. Estes trasmontanos ainda estão na idade da pedra lascada.

Março, Coimbra. — Afinal só hoje soube verdadeiramente como estes desalmados dão cabo dos bichos. Depois de jantar saem todos, deixam as portas da república abertas e uma moca atrás de cada porta. Altas horas, regressam. Os pobres animais andam pela casa abandonada, a gemer o cio ou à procura de restos de comida. Êles entram sorrateiramente, cada um por seu lado, e alguns até pelas janelas, munem-se das mocas, fecham tudo e começa a pan-

cadaria. Os gatos, surpreendidos por um grito medonho, que lança um de Bagaústes, correm à primeira porta em retirada. Cai-lhes uma môcada em cima. Retrocedem e vão a nova saída. Outra mocada. E assim durante largo tempo. Uma gritaria de pôr os cabelos em pé! Até que morrem, desmaiam ou enlouquecem. Se desmaiam, a coisa não tem importância, porque um da Terra Fria deita-lhes aguardente pela güela abaixo e a festa continua. Se enlouquecem, como são perigosos, os repúblicos avançam para êles com um cobertor aberto, vão escondidos por detrás, o gato salta, atiram-lhe o cobertor para cima e caem sôbre êle como feras. No fim vão lançá-los ao quintal do Barão do Parafuso, junto do cão de guarda. É por causa da vizinhança, que já fala, e da Sociedade Protectora dos Animais, que já vela. O coitado do Barão ergue-se todos os dias de madrugada para os enterrar, convencido de que é o cão o autor daquelas mortandades. E cá os repúblicos vão gozá-lo, escondidos atrás do muro. O homem ralha prudentemente com o cão e vai fazendo a cova. Nem aos criados confia esta santa tarefa.

Tudo isto tem uma certa graça, mas o facto em si é uma barbaridade. Há bocado, porque deixei a porta aberta para melhor observar tudo, entrou-me esbaforido pelo quarto dentro um dos pobres animais. Deu um salto por cima da cama, e logo uma môcada derreou o velho catre onde me estendo. Se não fujo com as pernas a tempo, tinha agora as tíbias moídas. Uma brutalidade. Mas Coimbra gosta disto e o país também.

Março, Coimbra. — Estoirei-me hoje dum carro eléctrico abaixo por causa de um filme de Charlot. Ia morrendo, ou pelo menos ficando sem um braço. Mas o filme mereceu o fato inutilizado e merecia também o braço a menos.

MIGUEL TORGA.

OBRAS DE FERNANDO PESSOA

A família de Fernando Pessoa reüniu recentemente alguns amigos do poeta, consultando-os sôbre um projecto de edição integral das obras dêle. Assentou-se em que Luiz de Montalvor, João Gaspar Simões e um representante da família, que supomos ser Ferreira Gomes, procederiam à catalogação dos papéis do espólio e à sua organização em volumes. O critério será aquele que Fernando Pessoa expôs numa longa carta a João Gaspar Simões, salvo se entre os seus papéis aparecerem indicações posteriores ou tais que aconselhem alguns retoques no plano das *Obras Completas*. Ainda êste ano ou no começo do próximo aparecerá o *Cancioneiro*.

Como se sabe, à parte certos folhetos, como os dois de *English Poems*, e a colaboração em revistas — *Orpheu, Portugal Futurista, Athena, Contem-*

porânea, *Presença* — Fernando Pessoa apenas publicou um volume, os poemas de *Mensagem*. Em carta a Casais Monteiro, publicada no número quarenta e nove da *Presença*, Pessoa explica as razões de ter começado por aí. Agora vai desfazer-se definitivamente o nimbo que velava tôdas as coisas e o próprio perfil do grande poeta. O seu hermetismo, a sua rara capacidade de renúncia nada poderão contra a encorporação de uma das maiores obras da literatura portuguesa na leitura de todos nós.

O produto da venda das *Obras Completas* destina-o generosamente a família de Fernando Pessoa à instituïção de um prémio literário que leve o nome dêle. De-certo que a arbitragem de tão significativa recompensa ficará em boas mãos.

OBRAS DE SA-CARNEIRO

Um grande nome da literatura portuguesa contemporânea que precisa de subscrição editorial para poder ser lido. *Presença* meteu ombros à edição da obra poética do antigo Director de *Orpheu*, que deixou a maior parte dos *Indícios de Ouro* inéditos.

Mário de Sá-Carneiro partilha, com Fernando Pessoa, Ângelo de Lima e poucos mais, a honra e o espinho de terem lançado Portugal decisivamente no caminho da poesia actual. A sua obra nasceu no meio de pedradas; ela própria foi uma corajosa pedrada na grossura nacional e no destino do poeta. Sá-Carneiro morreu cedo para nós e muito a tempo para a sua estrêla. Os seus versos, amesquinhados pela rotina e pelo mau gôsto, vão gravar-se agora para sempre nas novas gerações, ganhar o seu alto lugar na nossa poesia verdadeira, sair do cinzeiral de pilhérias que os desvirtuava e a *Orpheu*. De 1914 a 1937 as coisas melhoraram levemente... Calaram-se as últimas rãs. Por isso a voz de Mário de Sá-Carneiro se ouve melhor.

CORREIO

Emquanto Eugénio de Castro prepara os seus *Últimos Versos* e Afonso Lopes Vieira o *Memorial de um Construtor de Nuvens*, Teixeira Gomes cuida constantemente das suas memórias e païsagens, Pascoais trabalha num *Napoleão*, Aquilino num novo romance de título irreverente: *S. Banaboião*. De Carlos Malheiro Dias, infelizmente há muito desviado da criação literária, é que nada transpira.

Ao mesmo tempo, anunciam-se as *Obras Completas* de dois poetas mortos, a que o público tem resistido: Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

Seria bom adiantar essa campanha de divulgação da moderna poesia portuguesa, reünindo o pouco que nos deixou Ângelo de Lima, reeditando a *Clepsidra* de Pessanha acrescentada dos dispersos e inéditos, etc.

Emquanto isso se não faz, anuncia-se, felizmente, a publicação das *Cartas* de Manuel Laranjeira — que, com as que Casais Monteiro reüniu de António Nobre, documentarão uma crise intensa e essencial do lirismo português. Resta que Alberto de Oliveira possa dar-nos prontamente a sua correspondência de Nobre e que outros epistolários da mesma época apareçam.

Adiado ou dificultado o panorama que se anunciou de Pierre Hourcade sôbre a literatura portuguesa de hoje, Etienne Vauthier, escritor belga, prepara um longo estudo das correntes modernas da poesia, e Vitorino Nemésio uma antologia poética, também do período moderno.

As Edições «Presença» lançarão brevemente: *Descobertas no mundo interior: a Poesia de Jules Supervielle*, ensaio, de Adolfo Casais Monteiro e *Almanaque de Lembranças*, poemas de Alberto de Serpa.

De Vitorino Nemésio, o editor Arménio Amado lançará dentro de dias *A Casa Fechada*, três novelas. O mesmo autor fará editar um volume de poesia: *O bicho harmonioso*.

De José Régio, a Livraria Progredior, do Pôrto, publicará o ensaio *António Botto e o Amor*.

João Gaspar Simões, pela Editorial Inquérito, fará aparecer um volume de ensaios, intitulado *Novos Temas*.

Miguel Torga tem no prelo o seu primeiro romance, *A Criação do Mundo* e os *Poemas Ibéricos*.

José Gomes Ferreira um livro de versos: *Líricas*.

José Osório de Oliveira uma novela: *Aventuras*.

Adolfo Casais Monteiro tem em preparação um volume de ensaios e conferências: *Arte, Criação, Liberdade*.

LITERATURA COMPARATIVA

A *Revue de Littérature Comparée*, de Paris, que os professores Baldensperger, Paul Hazard e Van Tieghem tornaram um excelente repositório de estudos das relações entre as literaturas europeias, sobretudo no período romântico, prepara um número dedicado a Portugal. A colaboração é solicitada e reünida por intermédio do Instituto para a Alta Cultura, a cuja acção e influência, apoiadas em França pelo Prof. Georges Le Gentil, se devem esta e semelhantes iniciativas. Abrindo com tamanha franqueza a sua Revista à história e crítica de uma literatura injustamente esquecida ou relegada, o Prof. Paul Hazard presta um bom serviço a todos os romanistas e à cultura geral.

REVISTAS & JORNAIS

Presença: Junho 1937. — Carta inédita de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, que a comenta. Notável como esclarecimento do problema dos chamados «heterónimos» do poeta, ou seja do seu suposto desdobramento de personalidade.

Manifesto: Julho 1937. — Colaboração de Miguel Torga, Carlos Sinde, e outros. Comentários acêrca do IV centenário da morte de Gil Vicente e suas comemorações. Nótula sôbre a morte de Unamuno.

Seara Nova: 4 de Setembro 1937. — Boa doutrina de Sérgio sôbre o problema das divergências lingüísticas entre Portugal e Brasil; queremos dizer: sôbre o fundamental do problema.

Seara Nova: 11 de Setembro 1937. — Inédito de Fernando Pessoa, um poema intitulado *Liberdade*, datado de Março 1935.

Correio dos Açores (Ponta Delgada): 11 de Setembro. — Notável carta inédita de Antero a Germano de Michaëles, sôbre a Ordem dos Mateiros e projectos de vida activa; comentada por José Bruno.

A Revista de Portugal
é composta e impressa
nas oficinas da Imprensa
Portuguesa, rua Formosa,
108 a 116, do Pôrto.

BREVEMENTE

Poemas de MANUEL BANDEIRA RIBEIRO COUTO (brasileiros) TEIXEIRA DE PASCOAIS ANTÓNIO BOTTO JOÃO FALCO JOSÉ RÉGIO MIGUEL TORGA CASAIS MONTEIRO ANTÓNIO DE NAVARRO ALBERTO DE SERPA VITORINO NEMÉSIO.

Novelas de JORGE AMADO (brasileiro) AQUILINO RIBEIRO JOÃO GASPAR SIMÕES JOSÉ RÉGIO BRANQUINHO DA FONSECA VITORINO NEMÉSIO.

Memórias e ensaios de ALDO CAPASSO (italiano) EUGÉNIO DE CASTRO TEIXEIRA GOMES AFONSO LOPES VIEIRA VIEIRA DE ALMEIDA AGOSTINHO DA SILVA SANT'ANNA DIONÍSIO JOSÉ MARINHO JOSÉ BACELAR.

Crítica de CAMARA REYS HERNANI CIDADE RODRIGUES LAPA CASTELO BRANCO CHAVES ANTÓNIO SALGADO JÚNIOR OSÓRIO DE OLIVEIRA MANUEL LOPES DE ALMEIDA GONÇALVES RODRIGUES SÁ E MELO PEDRO DO PRADO.

Crónicas científicas de CELESTINO DA COSTA AURÉLIO QUINTANILHA MANUEL DOS REIS MÁRIO DE CASTRO JOSÉ RIBEIRO.

REVISTA
DE
PORTUGAL



N.º 2

SUMÁRIO

ANTERO DE QUENTAL, CARTAS. RIBEIRO COUTO, CABIÚNA E OUTROS POEMAS. MÁRIO ELOY, DESENHO. VENTURA PORFÍRIO, DESENHO. TEIXEIRA DE PASCOAIS, A ALMA. ANTÓNIO BOTTO, CANÇÃO. ALMADA NEGREIROS, O TIO. JOSÉ RÉGIO, JACOB E O ANJO. PAULO QUINTELA, POEMAS DE RILKE. ADOLFO CASAIS MONTEIRO, A POESIA DE JULES SUPERVIELLE. AGOSTINHO DA SILVA, DIÁRIO. VITORINO NEMÉSIO, BALADA PARA EMBALAR A MENINA E OUTRA POESIA. ALBERTO DE SERPA, PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO. JOSÉ BACELAR, AQUÁRIO. FERNANDO AMADO, PRIMEIRO DIÁLOGO SÔBRE A PINTURA.

PERSPECTIVA: FILOSOFIA. MÚSICA. DESENHO. PERFIS.

CRÍTICA: CLÁSSICOS. POESIA. ROMANCE E NOVELA. TEATRO. ENSAIO. FILOSOFIA. HISTÓRIA DA LITERATURA. LITERATURA BRASILEIRA. LITERATURA FRANCESA. LITERATURA INGLÊSA. PINTURA.

JORNAL: Redacção, JOSÉ RÉGIO, JOÃO GASPAR SIMÕES, MIGUEL TORGA, FERNANDO PESSOA.

COIMBRA · 1938 · JANEIRO

REVISTA
DE
PORTUGAL

Director
VITORINO NEMÉSIO

Secretário
ALBERTO DE SERPA

A correspondência (redacção e administração) deve ser dirigida para: Rua do Almada, 28-2.º, PÔRTO. Correspondência especialmente destinada ao Director: Rua Antero de Quental, MS, COIMBRA. Sai quatro vezes por ano. Propriedade de REVISTA DE PORTUGAL (em organização). Editor, Arménio Amado.

A REVISTA DE PORTUGAL é uma publicação exclusivamente literária e artística.

A REVISTA DE PORTUGAL só se responsabiliza pela colaboração solicitada e aceite, cujos originais não devolve. Os manuscritos não solicitados nem publicados ficam na sede da Revista à disposição dos autores, apenas durante um mês.

A REVISTA DE PORTUGAL examinará atentamente todos os livros e publicações de que lhe sejam enviados dois exemplares, mas só criticará ou referenciará aqueles que tenham interêsse para os seus pontos de vista.

Condições de assinatura: PORTUGAL — cada tômo, 10$00, cobrados número a número; é facultativo o pagamento adiantado de 1 ano: 40$00; COLÓNIAS — 1 ano: 50$00 (a enviar pelo assinante à Sede); ESTRANJEIRO — 1 ano: £ 0.12.0 (a enviar pelo assinante à Sede).

CARTAS

A ANTÓNIO DE AZEVEDO CASTELO-BRANCO (1)

C. BRANCO

(Travessa de S.to Antonio, á Alegria, n.º 87, 2.º andar)

Tenho, muito de proposito, demorado esta carta porque, envergonhado com tantas minhas hesitações, tinha resolvido não te escrever senão quando definitivamente firmado n'uma qualquer. Ora, como ha já oito dias que entrei para a Imprensa Nacional, e como me sinto cada vez mais resolvido a continuar n'este caminho (que, quando não tivesse mais razões por si, tinha esta triumphante de ser *unico)* assento poder escrever-t'o, sem receio de ter no dia seguinte de me desmentir vergonhosamente.

Tão bem parte d'estas perplexidades vem das situações incertissimas em que me tenho encontrado. Depois, o ultimo dos homens para as combater sou eu. A natureza em mim é conservadora: só o espirito é que é revolucionario. Esta desharmonia fundamental te sirva para explicar todas as minhas fraquezas, contradições, cobardias mesmo. Só o que te posso assegurar é que entro n'esta acção violenta contra mim mesmo com uma boa fé que me dá animo emquanto de pé e (se tenho de sucumbir), caído, me será a melhor das consolações, poupando-me a este ultimo e verdadeiro inferno: o desprezo do homem por si mesmo.

---

(1) Carta de Junho de 1866, escrita por Antero ao começar a trabalhar como operário de tipografia na Imprensa Nacional de Lisboa, de onde em fins do ano seguiu para Paris a trabalhar no mesmo ofício; — a «experiência» proletária. *(Nota de José Bruno Carreiro).*

O *statu quo* tem doçuras! Pelo que me tem custado a combater as visões do passado, que lagrimosas me surgem no meu caminho a enlaçar-me nos braços acalentadores e brandos, a suplicar-me, a arguir-me, como d'uma traição, d'esta revolta contra metade já d'uma vida!... por ahi meço a força d'inercia da minha natureza. D'inercia? não: d'harmonia, fôra melhor dizer. O natural não é quebrar violentamente o fio da vida, para ir-la reatar, não sei aonde, bem longe, fóra de toda a tradição, sem mais antecedentes do que uma ideia tenaz, dominadora, sim, mas a final uma mera abstracção... Não: é preciso que o ar social esteja feito d'um modo bem improprio para as exigencias naturaes do pulmão humano, para que, chegado o homem á edade adulta da consciencia, se vire e diga «nada d'isto é a vida: para traz! para o lado! subir montes! correr vales! a ver se se acha, longe de todo o rastro conhecido, cousa que mais nos dulcifique por dentro este azedume insuportavel!»

Mas a vida é um silogismo: o tecto paterno é uma premissa; a outra é a morte na doçura da sua propria consciencia e na fraternidade das outras consciencias que lhe aprovam a vida. É preciso que a sociedade seja bem impia para obrigar o homem á blasphemia social por excellencia — a Revolta. O lar é toda uma politica; e o *statu quo* uma philosophia.

Quantas vezes as lagrimas me tem corrido no meio d'estes pensamentos! Affora tudo isto eu tenho preso ao coração um amor que não sei (talvez porque não quero, nem o elle merece) como tirar d'aqui (1). Elle me symboliza todas as doçuras d'uma vida segundo a natureza; vulgar... e bella como qualquer arvore da primeira collina que o sol e os ventos vesitam; quero dizer, aquillo que todo o homem tem direito d'exigir, porque nenhum homem tem direito de exigir mais... Emfim, o *instincto*, com

---

(1) Referência à inspiradora dos sonetos *Pequenina*, *Quinze anos*, *Jura* e de outros do segundo ciclo dos SONETOS COMPLETOS, das partes X a XIV do poemeto *Maria* e de algumas poesias do poemeto *Peppa* das PRIMAVERAS ROMÂNTICAS — D. Mariana da Mota Pôrto-Carrero, que veio a casar em Novembro de 1868 com o Dr. Filomeno da Câmara de Melo Cabral, professor da Universidade de Coimbra. *(Nota de José Bruno Carreiro)*.

todas as suas vozes, tem levantado a sua celeuma no meio do silencio que eu com a minha razão julgára impor a este ser, para como um dictador determinar e fazer caminhar no vazio as minhas abstracções ordenadas em columnas e batalhões! O *instincto!* a tradição! a espontaneidade! a natureza!

...O terque quaterque beati
Queis ante ora patrum, Trojae sub mœnibus altis,
Contigit appetere!...

Entretanto, a minha persistencia e as boas disposições de continuar te mostram que tenho sabido, com subtilezas de sophista umas vezes, outras com cólleras de revolucionario, responder a esse coro desgrenhado das Niobes da minha mytologia intima e pessoal. É que tudo aquillo, por isso mesmo que é santo e justo e radioso, só na santidade, na justiça e na luz se pode aceitar. É o caracter das coisas verdadeiramente boas não poderem ser somenos. São ou não são, eis tudo. O espirito revolucionario, visto a esta luz, acha-se não ser no fundo senão um immenso espirito de paz e de harmonia, que por isso mesmo que o não deixam ser pacifico á sua vontade se enfurece e reage. É a philosofia dos desesperados, é a coragem dos medrosos. Adeus e escreve-me.

Teu do C.
ANTHERO.

* * *

A JAIME DE MAGALHAIS LIMA

Villa do Conde, 13 de Outubro de 1886.

Meu caro Magalhães Lima:

Consinta este tratamento familiar, e deixemos as Excellencias para aquelles com quem não temos outra communhão senão a de pertencermos á mesma sociedade, em geral — muito em geral.

O seu escripto sobre os meus Sonetos causou-me verdadeira satisfação, por ver que a unidade moral e a vida intima, que fazem com que a meus olhos aquella collecção de versos seja mais do que uma collecção, existem de facto, pois assim é tão bem percebida e comprehendida por uma pessoa desprevenida.

Hesitei por algum tempo em publicar aquella collecção, justamente por ter duvidas sobre este ponto: receava que se não sentisse alli distinctamente a evolução d'um espirito que procura ansiosamente e quasi freneticamente a razão de ser da sua existencia, nem se destacassem sufficientemente as soluções mentaes, moraes, sentimentaes, que fecharam para mim o circulo da ansiedade e agitação do espirito. Com effeito, se o livrinho não fosse isso e não dissesse isso, seria nada, uma collecção de versos mais ou menos bem feitos — e na minha edade e com o meu feitio, parecia-me indecoroso vir exhibir-me em publico como acrobata de rimas. A opinião de dois ou trez amigos, em cujas mãos pus a resolução das minhas duvidas, sossegou-me o sufficiente para me resolver a publicar. Entretanto, podiam estar mais ou menos prevenidos — o que não sucede com o meu amigo; e por isso me causou verdadeira satisfação ver como encarou o meu livrinho pelo lado para mim unico verdadeiramente importante.

Dir-me-ha agora: mas porque é que não deu á parte afirmativa do seu livro um desenvolvimento proporcional á importancia d'ella, tornando-a dominante pelo numero de composições, pela variedade de aspectos da sua ideia e do seu sentimento? Tenho feito a mim mesmo, por varias vezes, essa pergunta, e não encontro outra resposta senão esta: pela mesma razão por que o pinheiro, embora transplantado para outra terra e outro clima, nunca poderá dar senão pinhas, ou não dará coisa alguma. Não se podem viver duas vidas, na sua unidade, na sua harmonia e plenitude.

A natureza tinha-me dado, ao mesmo tempo, por singular contradição, razão e sentimento moral para muito mais e melhor. D'ahi conflicto, guerra civil, lucta interior. Essa lucta foi a minha vida, e é o que explica a apparente singularidade (que reconheço ser grande) e a esterilidade d'ella. O que venceu em mim foi a razão e o sentimento moral; mas a imaginação e a paixão, embora

vencidas, não se submeteram. Ora não é a razão, mas a imaginação e a paixão, que fazem o poeta. Se lhes quizesse ceder, sei que daria (para continuar a comparação de ha pouco) innumeras pinhas e seria um pinheiro dos mais altos. Mas não quero: e na impossibilidade de dar outros fructos senão aquelles amargos e resinosos, tenho de me tornar voluntariamente esteril.

Os ultimos vinte sonetos do meu livrinho são uma coisa nova, a nota crystalina d'uma nova poesia, da verdadeira poesia (ouso dizê-lo) do futuro. Mas tirar d'essa pobre nota o numero de harmonias que ella virtualmente encerra, desdobrá-la, desenvolvê-la nos mil aspectos de que ella é capaz, isso, meu amigo, não é para mim, não o poderia fazer. Requerer-se-hia para isso a frescura, a virgindade de imaginação e sentimento, a calma unidade moral de quem entra na vida por uma porta brilhante, não a dolorosa e sombria imaginação de quem chega a essa porta de luz arrastando-se com terrivel esforço através d'um matagal povoado de creações nocturnas. Para mim, amigo, essa porta luminosa não pode ser agora senão a porta da sahida. E já não é pouco. Outros virão, cheios d'uma vida fresca e agil, receberão sem esforço o thesouro do novo Idealismo, tão dolorosamente desentranhado das profundezas da Razão por nós outros, seus antecessores; e, ricos sem trabalho, poderão ser prodigos de cantos, fecundos como tudo que brota facil e espontaneamente. Nós outros não. Um profundo suspiro, um suspiro de infinita doçura mas de infinita melancolia, eis todo o nosso canto. Creio que foi isso o que o impressionou n'alguns dos meus sonetos. Com effeito, é tudo quanto alli ha de duravel.

E adeus. Creia-me seu

Muito amigo,
ANTHERO DE Q.

CABIÚNA

Cabiúna era menino
E dizia: « — Eu vou na Europa ».
A mãi dêle respondia:
« — Fica quieto, Cabiúna.
Cabiúna, não me amola ».

A mãi dêle não gostava.
Ralhava sempre, ralhava...
De dia ela costurava
Em frente ao mar, na janela.
E, costurando, cantava.

« — Minha mãi, eu cresço logo,
Fico grande e vou na Europa.
Deixa eu ir, minha mãizinha? »
« — Que menino sem cabeça!
Sai daqui, não me aborreça ».
« — Deixa eu ir, minha mãizinha... »

Mas tôda noite ela entrava
No quarto em que êle dormia
E, junto dêle, chorava.

Oh! que cabeça êle tinha!
Cabiúna ficou grande,
Ficou grande e foi p'ra Europa
Trabalhando de taifeiro
Num navio brasileiro.

E uma noite em que êle estava
Junto de um cais estranjeiro,
Viu surpreso que chorava.
Chorava... Diabo de vida!
Alguém, na noite estranjeira,
Ia passando e assobiava
Uma canção parecida
Com a que a mãi dêle cantava.

BERCEUSE DA HORA AMOROSA

Na água e no céu, fosforescente,
A nossos pés, tudo fugia.
E tudo em redor confundia
Sombras, reflexos e contornos
De um mundo fluido, vagamente.

Nos teus cabelos, mansamente,
O sôpro do vento fazia
Como um bailado de alegria
E punha leves beijos mornos
Ao longo do teu corpo ardente.

A lua chegou alvacenta
E partiu pelo mar em fora,
Como a barquinha de que outrora
Falava uma certa cantiga.
De adeuses vai pesada e lenta.

Fadiga meiga, sonolenta,
Fechou nossa bôca sonora
E fêz infinita essa hora.
Tudo era bom na terra amiga
Depois da divina tormenta.

CANTAR DE AMIGO

O meu amigo anda triste, anda mal.
Nos olhos mostra a tristeza, mostra o mal
— Ai! que o consome.

A mulher que êle queria,
A mulher que era a alegria
— Ai! dos seus olhos,

Aquela que acendeu a chama
No seu peito, não o ama
— Ai! tem outro amor!

Ao meu amigo, entretanto,
Não direi mais o meu canto
— Ai! como outrora!

Pois tudo que faço e digo
Tão cheio está, pobre amigo
— Ai! da mulher que me ama,

Que êle pronto saberia
Quem é que faz a alegria
— Ai! dos meus olhos, do meu canto!

RIBEIRO COUTO.


MÁRIO ELOY



A ALMA

A alma não é mais
Que transcendente imagem
De tudo quanto abrange
A luz do nosso olhar.
É o retrato perfeito
E fiel duma paisagem:
Tem uma serra ao fundo, e, depois dela, o mar.

TEIXEIRA DE PASCOAIS.

CANÇÃO

Quisesses tu falar-me do que eu sinto
Quando me vens à noite encher de sonho
Só com a tua presença!?
Serei ridículo?, não sei; — mas sei
Que hei-de acabar por ser indiferente
A tudo que floriu no grande abraço
Desta loucura de amar!

Depois, talvez, um dia — quem sabe? —
Queiras, então, recompor
— E de uma forma brutal —
O que destrói, agora, num olhar
Tortuoso como as falas
Que tenho de arrancar
Na tragédia do momento
Que o meu anseio pretende ainda fantasiar!

Tantas vezes me dizes que é impróprio
Do meu nome e da minha condição
Cultivar êste sentir,
Que hei-de acabar, descansa, por passar
Ao pé de ti vazio de emoção, e a rir...

Medir pausadamente o meu desejo?
Espaçar os impulsos?... Dar-te um beijo,
Débil, banal, sem alento?

— Como se alguém pudesse andar alheio
À razão do seu próprio pensamento!

1937.

ANTÓNIO BOTTO.

O TIO

Os pais de Antunes ainda vivem. É gente sumida na sua casa de província. Conheceram-se num piquenique para o resto da vida. Se não nasceram um para o outro ficaram um para o outro desde então. Daqui nasceu o Antunes. Porém, tudo eram episódios desde a data memorável daquele piquenique nos pinhais.

E correria tudo pelo melhor dos mundos se não fôsse um tio, irmão da mãi, o qual fazia todo o barulho da terra e arredores os trezentos e sessenta e cinco dias do ano. Homem de vinho e de cavalos, com o seu competente bigode de passear por diante de mulheres, e outras evidências que o arvoravam sem competidor a figura de mais prestígio da região. Tinha a boa intenção de se meter de permeio onde não era chamado, o que em qualquer outro seria logo mal visto. Sem filhos, queria fazer do seu sobrinho o seu digno sucessor no barulho da terra e nem Deus lhe tirava isso da idea. Tinha-o já experimentado em tôdas as provas masculinas e, como êle mesmo o confessava: antes o não tivesse experimentado! Mas ainda que rebentasse não descansaria emquanto não fizesse do sobrinho qualquer coisa que se visse.

A última prova era esta agora em Lisboa, aos cuidados do D. Jorge, o experimentado companheiro, o qual o tio adorava por ser « bruto como as casas e ordinário como um homem! » O colega tinha carta-branca do tio para lhe pôr o rapaz « pronto a funcionar ». A sua última recomendação foi um ultimatum:

— Vê-me lá isso bem, han? leva-me daqui o filho de minha irmã e traz-me cá um sobrinho que seja meu!

Os « filhos dos tios » são um aleijamento social como outro qualquer. Mas não é bem êste o caso do Antunes. O tio poli-

ciava de longe o crescimento masculino do sobrinho e a sua imaginação caía tôda num resultado viril, à sua maneira regional. Mas a verdade diga-se: o Antunes não era nem podia vir a ser como o queria seu tio. Ainda mais viril ou nada que se parecesse com tal, o Antunes nascera para diferente do que estava no programa de seu tio. De tôdas as maneiras esta ambição do tio tinha o condão de bulir à vez em dois destinos: o seu e o do sobrinho. Em dois, pelo menos, por emquanto.

Por mais discretas que sejam as magicações de alguém a favor de outrem, êste ainda é mais discreto acêrca dos seus próprios assuntos íntimos. Mas há artes do diabo, e quem está atento aos seus botões não dá logo por quem lhes faça outras contas. O trabalho para a autobiografia não é mais do que evitar aquelas a que outros nos quiseram forçar.

Os pais têm o instinto da independência de acção de um filho. Pelo contrário, os tios vêem só os sobrinhos projectados socialmente e não integrados em si mesmos. É sempre preferível a um tio ou a uma tia, ou a um casal de tios, um estranho para substituir pais. Um cordão umbilical não se falsifica: ou há ou não há.

Aos filhos de padres e a todos os outros ilegítimos a sociedade chama-lhes « filhos do amor », isto é, reconhece nêles o prejuízo social mas é forçada a respeitar-lhes o que não pôde deixar de ser natural. Emquanto que nos « filhos dos tios » é precisamente o que não pôde ser natural o que se deseja recuperar na projecção social.

Mas aqui no Antunes, repete-se, o caso ainda era outro: era « filho do tio » sem o saber. Não poderia sequer lutar contra aquele inferno invisível, duas vezes inferno.

Era com efeito o maior desgôsto que poderia atingir aquele tio, o de que seu sobrinho único tivesse perdido para sempre a semente dos Alves! A sua maior preocupação, constante e tão disfarçada, foi sempre a de que os Antunes não tivessem nada que cheirar com os Alves, ou até mesmo que fizessem má liga. E isto não se perdoaria êle nunca porque, não haja dúvida que fôra dêle e só dêle a idea do piquenique e a do resultado que dera. Mas por então os seus cuidados foram outros: era urgente não

deixar a irmã ficar para tia. E o piquenique foi o que esteve mais



à mão. E ainda não era, por então, o tempo de ver os Antunes por dentro.

Era com grande espanto que recordava agora as suas próprias palavras no dia do casamento da irmã:

— Tudo está escrito, mas é preciso quem faça as coisas! Sim, não fui eu que escrevi mas sou eu que faço!

Era a frase que andava mais com êle esta de que «é preciso quem faça as coisas». Nesse dia referia-se a que não bastava estar escrito para acontecer, como não era o bastante haver padres que casem os noivos, era necessário ainda quem fizesse o principal: transformar dois estranhos em noivos, para o padre os casar, e o escrito ser feito! Êste prazer durou-lhe por aí fora até ver o sobrinho deixar de andar de gatas e pôr-se de pé por si. Nada daquilo condizia com o futuro que êle andava a organizar para o petiz. Esteve para desistir. Mas a sua vontade aqui de nada lhe servia por ser mais forte do que êle o seu futuro do rapaz.

Um dia calhou de ficar só com a criança na saleta. Pareceu-lhe que Deus lhe mandava aquele momento para tira-teimas. Meteu-a entre os joelhos, deitou-lhe a cabeça para trás e ajeitou-a para a decifrar. Meteu os olhos pelos dela e, claro, a criança perdeu a confiança e desatou num berreiro.

Mas quem poderá ver uma coisa onde é outra a que lá se quere ver?! Àparte que não é para pessoas o de decifrar pessoas, o tio do Antunes ignorava também como seria qualquer de seu natural, ignorava até houvesse um natural em cada pessoa. Para êle dividiam-se todos em duas espécies: os que não racham e os que não prestam para nada. O resto eram lamúrias! Esta classificação coincidia por vezes com curtas realidades, mas para êle era sempre infalível. Fora destas duas categorias já não cabia mais nada a ninguém. Ou sim ou sôpas. De modo que o mundo ficava-lhe reduzidíssimo.

Há uma condição para sabermos o que nos é alheio: é não lhe pormos nada nosso. Disto era incapaz o tio do Antunes. Sentia-se arraçado, tão bem servido pela natureza que tudo em redor se lhe oferecia e agradava a sua iniciativa. A realidade era um ângulo com o vértice pôsto nêle. Êle é quem dava direcção à realidade. Todos haviam de sentir-lhe a decisão. Menos o sol e porque não era pessoa!

Seria contudo contra a verdade não dizer que era precisa-

mente esta ligeireza todo o segrêdo de certo encanto que transparecia da sua presença. Vestindo como tôda a gente, parecia que usava penachos. A sua maneira de andar fazia uma mímica de certezas e embora estas não valessem nem passassem dêle, tinha o dom de fazer comunicar certezas. Segundo êle mesmo: até hoje ainda nenhuma lhe tinha saído mal, nem uma só vez. E o que viesse cá o encontraria a êle! Porém o facto é que nunca se tirou nem aos outros de dificuldades por as ter sabido resolver, mas por ser mestre em distrair aflitos das suas tremendas aflições.

Não era temê-lo nem buscá-lo o que acontecia: era a sua presença que afectava de tal maneira a realidade que todos recebiam em cheio a impressão de terem estado a dormir até êle chegar. Havia porém a contra-partida a êste previlégio, um furo por onde o barco metia água, e todos o ignoravam a seu respeito: o de que êle não só evitava como nem sequer se consentia o estar sòzinho. Em resumo: o homem da grande presença não sabia estar sòzinho! Sòzinho, não havia nenhum destino que o solicitasse, que necessitasse da sua iniciativa. Nem o seu. Só entre os outros é que a sua iniciativa tomava aqueles foros de insubstituível.

Há gente com muita vida e que não tem vida de seu. Mas como «é preciso quem faça as coisas» o tio do Antunes não faltava nunca por tôda a parte.

A sua grande distracção (e bem necessária lhe era) consistia em sentir a ilusão de que era indispensável na vida dos outros. Mas às vezes de repente ia dar consigo sòzinho. Estes momentos pareciam-lhe do outro mundo. Sabia contudo a receita para apartar estes maus pensamentos: ir ter com gente. Com isto passava aquilo. E era o bastante. Passava com gente.

Sentir-se sòzinho excitava-o de tal maneira que êle não se agüentava. Tinha por fôrça que sair dali, de estar sòzinho. Senão rebentava! Aquilo dava-lhe uma vez por outra: vinha-lhe, agarrava-se-lhe lá dentro com unhas e dentes, como um estranho, e suava para desenvencilhar-se. Às vezes prevalecia mesmo em companhia, mas um pouco mais e surgiam as grandes combinações da terra.

De uma vez, talvez a única, conseguiu falar-se a si mesmo.

Era uma confidência: que não se tinha casado. Que o podia ter feito com quem quisesse. Que não lhe faltou por onde se decidir. Que teve tôdas por onde escolher. Que não estava arrependido de não ter escolhido nenhuma. Que gostava de se ter casado para estar casado agora e ter um rapaz, uma semente, uma continuação autêntica, infalível, não como o sobrinho cheio de Antunes. E deitou sortes entre as várias possibilidades passadas, na mira do que seria o provável herdeiro. A melhor pesquiza, a mais querida, dava-lhe um bastardo. Mas seria bastardo por emquanto, e àmanhã a genuína raiz sangüínea dos Alves. Deu brado a improvisada ceata dessa noite!

A pouco e pouco foi-se dando conta que por êste andar tudo lhe iria acabar antes dêle. Com efeito, se um dia se lhe fôssem aquelas energias com que afectava a sua presença no meio dos outros, em que mais é que poderia contar? Mas havia de agüentar-se nos seus créditos. Aquilo agora tinha que ir assim até à última para honra da firma. Via-se metido numa alhada feita por êle. O final seria um desastre. Um desastre é que seria um bom final! Um desastre era uma boa idea! Um desastre a tempo é que tinha sido uma boa idea!

Aquilo já dera o que tinha a dar. Os outros começavam a fingir que não lhe notavam diferença nenhuma. E o pior é que êle também já reparava nos disfarces dos outros. Todos simulavam os olhares para que êle não lhes visse nos olhos que já lhe tinha passado a vez. Dir-se-ia que tinham ido desenterrar o morto para andar com êle na sua comemoração.

ALMADA NEGREIROS.

JACOB E O ANJO

MISTÉRIO EM TRÊS ACTOS, UM PRÓLOGO E UM EPILOGO

SEGUNDO ACTO

(A cena representa um quarto interior nos aposentos particulares da RAÍNHA. *Grande luxo e grande simplicidade. Nenhum pormenor da decoração, do mobiliário, do arranjo (aliás muito sóbrios), deverá dar quaisquer indicações precisas sôbre lugar ou época. De obrigatório há uma porta à direita e outra à esquerda, um imenso divan quási a meio de cena, um grande espelho na parede ao fundo. Como no cenário do primeiro acto, um certo esquematismo ajudará a criar a requerida impressão de inespacial e intemporal. Tôdas as figuras entram e saem pela porta da esquerda. A fim de lhes dar inteira liberdade de movimentos, o divan deve, pois, estar puxado à direita. A porta da direita supõe-se abrir para os aposentos mais íntimos da* RAÍNHA. *Sôbre o divan há montes de almofadas; sob o espelho uma pequena mesa com cousas de* toilette; *ao lado da mesa um escabelo com roupa; ao lado do divan um pequeno* gong.

Quando sobe o pano, a RAÍNHA *está lânguidamente recostada nas almofadas do divan. Veste com riqueza. Tem um molho de rosas ao lado, e entretém-se a desfolhá-las no colo, nos joelhos, no chão.*

Uma AIA *entra pela esquerda acompanhando o* DUQUE. *Sai imediatamente. O* DUQUE *é um homem novo, grande, palaciano, luxuosamente vestido. Avança alguns passos. Curva-se diante da* RAÍNHA.*)*

RAÍNHA — Bemvindo sejais, Duque. Agradeço-vos a prontidão com que deixastes os vossos galgos, as vossas flores, os vossos cavalos, as vossas amantes... Isso a que chamais o vosso exílio.

DUQUE — O que é tudo isso perante uma ordem da minha senhora ?

RAÍNHA — Bem sei. Pobres de nós..., as raínhas ! Pedimos um favor, respondem-nos que é uma ordem.

DUQUE — Se eu ousasse dizer... ?

RAÍNHA — Ousai !

DUQUE — Se eu ousasse dizer que não é como raínha que vós tendes tão grande poder sôbre mim... ?

RAÍNHA — Já ousáveis dizê-lo há dez anos.

DUQUE — O longo insucesso fez-me tímido.

RAÍNHA — Quereis dizer que envelheci ? *(Emquanto conversa, a* RAÍNHA *tem continuado a desfolhar as suas rosas. Demora-se a olhar um botão.)* Não sei se vos hei-de dar êste botão de rosa, Duque.

DUQUE — Prefiro uma rosa no esplendor da sua formosura.

RAÍNHA *(deixa cair o botão.)* — Desfolhei-as tôdas. Quereis então dizer que envelheci, ¿ não é verdade ?

DUQUE *(declama :)*

Vossa beleza aumenta de ano em ano
O que a da rosa aumenta de hora a hora...

RAÍNHA — Não sabia que fazíeis versos.

DUQUE — Não são meus.

RAÍNHA — É pena.

DUQUE — É meu tudo o que exprimem. Pus os meus trovadores a cantar o meu amor e o meu ódio...

RAÍNHA — Não vos iludais!

DUQUE — Com quê?...

RAÍNHA — Ninguém canta o amor ou o ódio alheios. Não é de vós que falam os vossos trovadores.

DUQUE — Que importa? O meu amor enche todos os poemas do mundo! E o meu ódio também...

RAÍNHA — Sustentais então que sois o autor dos versos dos outros?

DUQUE — Precisamente! Sois tão inteligente como bela.

(Breve pausa. A RAÍNHA *ondula nas almofadas.)*

RAÍNHA — Ouvi, Duque.

DUQUE *(precipita-se, dobra um joelho em terra aos pés da* RAÍNHA.) — Mandais alguma cousa do vosso escravo?

RAÍNHA — Talvez. Mas afastai-vos.

DUQUE — Não é esta posição a mais própria dum escravo submisso?

RAÍNHA — Bem sabeis que não. Erguei-vos!

DUQUE *(levanta-se.)* — Sois bem pouco generosa comigo!

RAÍNHA — Também quereis dizer que o sou mais com os lacaios?

DUQUE — Não vos entendo.

RAÍNHA — El-Rei nosso senhor, meu muito amado espôso, vosso muito querido irmão, já me acusou diante de vários fidalgos de ter condescendências para com os lacaios.

DUQUE — Chamaste-me para que o mate, ¿ não é assim ?

RAÍNHA — Seríeis capaz ?

DUQUE *(baixa um pouco a voz.)* — Pelo preço... sou capaz de tudo !

RAÍNHA — É vosso irmão !

DUQUE — E vosso marido. Não me esqueço.

RAÍNHA *(apoia-se nas almofadas ; inclina-se um pouco para êle.)* — Estamos a brincar, ¿ não é verdade, Duque ?

DUQUE — A brincar com o fogo. *(Uns segundos de silêncio. Aproxima-se da Rainha, dobra novamente um joelho em terra, toma-lhe as mãos, fala-lhe apaixonadamente.)* Mas eu não brinco ! Ouvi ! Repito-vos o que vos tenho dito : Odeio meu irmão. Odeio-o ! Porque há-de ser êle o vosso espôso ? e o nosso rei ? Os dois únicos tesoiros que desejo estão na sua mão ! : vós e o trono. Tôda a Beleza e todo o Poder na mão dêsse miserável maníaco... E eu é que sou novo, eu é que sou forte, eu é que sou ambicioso e artista...

RAÍNHA — Sonhemos mais um instante, Duque : Não o odeio menos do que vós. Quando aqui cheguei era uma criança e amei-o...

DUQUE — Não sei como conseguis estar cada vez mais bela suportando-o há tantos anos ! Sabeis o que ùltimamente me tem retido ? Esperar o vosso cansaço ; esperar por vós. Dizei-me que chegou o momento !

RAÍNHA — O ódio também alimenta. A vingança é um belo

entretenimento... Não sabeis o que me tenho divertido, agora! como o tenho cobrido de ridículo! as cenas que lhe tenho feito! Uma vingança gota a gota, com imaginação e com gôsto... Eis no que passo a vida a seu lado. Sonhemos, porém, que até disto vou estando cansada, Duque.

DUQUE *(com entusiasmo:)* — Possuo muitas centenas de homens. Disponho de algumas praças fortes. Tenho relações de amizade com os dois reis vizinhos mais poderosos. Suponho que o descontentamento lavra na côrte, no reino...

RAÍNHA — Suponho que sim. El-Rei nosso senhor endoideceu de todo: Tem agora um bobo que o domina...

DUQUE — Não me deixeis acordar! Chegou o momento, ¿ não é verdade?

RAÍNHA — Parti como viestes; sem que ninguém vos reconheça. Esperai notícias no vosso castelo. Talvez vão mais de-pressa do que esperais, e mais decisivas... Não vos esqueçais de que fui eu quem vos chamou! Confio em vós, Duque... inteiramente...

DUQUE — Senhora, uma pequena prova da vossa confiança... *(Atrai-a a si puxando-a pelos pulsos e abrindo-lhe um pouco os braços. Procura-lhe a bôca.)*

RAÍNHA *(afasta a cabeça.)* — Não vos basta a prova que vos dou?

DUQUE — O que me não basta é a vossa confiança!

RAÍNHA — Depois tereis provas de outras cousas. Agora parti.

DUQUE — Nem mais um pequeno passo no caminho do Sonho?...

RAÍNHA — Oh, que de-pressa perdestes a vossa timidez! Devo recear que abuseis? Tão breve desprezais a minha vontade?

DUQUE *(levanta-se.)* — Serei sempre o vosso escravo mais submisso. O meu sonho é que nunca deixeis de ser a minha raínha... Fico esperando as vossas ordens. *(Curva-se recuando, sai.)*

(A RAÍNHA *fica só. Suspira de tédio e alívio. Vai ver-se ao espelho. Compõe o vestido. Vem arranjar as almofadas. Senta-se à borda do divan. Toma um ar imponente, frio, grave. Súbito larga um dos seus risos agudos e cacarejados, desmancha-se tôda. Levanta-se, vai novamente ver-se ao espelho. Prepara diante do espelho o mesmo ar imponente, frio, grave, volta-se e avança com tal ar como se viesse fazendo um equilíbrio difícil. Pousa outra vez à borda do divan. Sem se desconcertar, espalha a cauda do vestido à roda de si. Toca uma pancada no pequeno* gong *pôsto ao lado. Entra a mesma* AIA.)

RAÍNHA — Saíu ?...

AIA — Saíu, senhora.

RAÍNHA — Os outros já chegaram ?

AIA — Esperam na sala.

RAÍNHA — Vai buscá-los.

(A AIA *sai. A* RAÍNHA *está imóvel. Sem que ela o veja, o* BOBO *ergue-se lentamente por trás dela: como saindo de sob o divan. Abre os braços, inclina-se, fecha-a de-repente entre as suas asas-barbatanas. A* RAÍNHA *solta um grito abafado, forceja por levantar-se, estorce-se entre os braços do* BOBO. *Como brincando, o* BOBO *afrouxa o abraço. A* RAÍNHA *levanta-se furiosa.)*

RAÍNHA — Vil escravo! Hás-de ser açoitado, vil escravo! Como te atreves... ?

BOBO *(põe um dedo nos lábios.)* — Sh... sei tudo.

RAÍNHA — Como te atreves a entrar aqui? a espiar-me? a tocar-me? Sai imediatamente! imediatamente!

BOBO — Pensai um instante: Quereis que saia?

RAÍNHA — Agora não, miserável! Tens de esperar as minhas ordens...

(Voltam-se ambos para a porta, ouvindo rumor. O BOBO *desaparece atrás do divan. A* RAÍNHA *torna a sentar-se à borda das almofadas. Compõe a cauda do vestido à roda dos pés. Retoma o seu ar imponente, frio, grave. Surgem à porta e entram o* SUMO SACERDOTE, *o* GENERALÍSSIMO *e o* JUIZ SUPREMO. *O* SUMO SACERDOTE *está no meio. Curvam-se os três profundamente.)*

RAÍNHA — Bemvindos sejais, senhores. Perdoai ter-vos feito esperar. Agradeço-vos a anuência ao pedido que vos fiz de vos reünirdes hoje nos meus aposentos. O pedido não pode deixar de vos ter parecido estranho... Quisera preguntar-vos uma cousa.

(Entreolham-se os três a ver quem responderá. Esta consulta muda designa o Sumo Sacerdote. O Sumo Sacerdote adianta-se um passo.)

SUMO SACERDOTE — Mandai-nos falar, senhora. E permita Deus não se abram nossas bôcas senão para a verdade...

RAÍNHA — Recebendo o meu convite, fizestes, por certo, as vossas conjecturas. Era um convite sob sigilo, em circunstâncias pouco usuais... Poderia eu saber o que conjecturastes?

SUMO SACERDOTE — Permita Deus não se abram nossas bôcas senão para a verdade! Mas concederia Vossa Magestade uma simples pregunta prévia ao seu servo?

RAÍNHA — Preguntai.

SUMO SACERDOTE — Vossa Magestade nada conjecturou acêrca das nossas conjecturas?

RAÍNHA — Admiro a vossa perspicácia.

SUMO SACERDOTE — Quási vos não entendo, senhora. Limitadas são as minhas luzes naturais. Só a prudência e a humildade, virtudes modestas, me poderiam haver recomendado aos olhos de quem me elegeu para a altíssima dignidade que exerço... Prudente e humilde tem de ser todo o homem cuja bôca se não pode abrir senão para a verdade.

RAÍNHA — Continuo a admirar-vos. Seria catástrofe sôbre catástrofe seguir-se a vossa demissão à abdicação de El-Rei nosso senhor. Tal se não dará emquanto eu viva!

SUMO SACERDOTE — A todos nos perturbais grandemente, senhora. Quereis dizer que El-Rei nosso senhor pensa em abdicar?

RAÍNHA — Pode vir a exigir-lho a própria nação que o adora. Infelizmente, a saúde muito abalada de El-Rei nosso senhor impõe-lhe o mais completo repouso... o mais completo. Mas dizei-me: ¿ainda vos não chegara aos ouvidos murmurinho algum a tal respeito?

SUMO SACERDOTE — Surdos têm de ser muitas vezes os ouvidos do homem cuja bôca se não pode abrir senão para a verdade.

RAÍNHA — Nada pensastes quando qualquer dêsses murmurinhos tocou vossos ouvidos surdos?

SUMO SACERDOTE — Apraz-vos brincar com o vosso servo, senhora: Nenhum murmurinho pode tocar uns ouvidos surdos. Como pensaria o vosso servo fôsse o que fôsse a respeito do que não ouvia?

RAÍNHA — De-certo. Se pensásseis, porém, ¿que pensarieis?

SUMO SACERDOTE — Tanto quanto me é dado imaginar, pensaria que me não compete imiscuir-me nas cousas do Estado; a não ser que afectem o serviço de Deus! quer directamente, quer através do corpo sacerdotal. Pensaria que embora doente do seu infeliz convívio com um doido dos mais perigosos, um enviado do Demónio, um perturbador de tôdas as doutrinas e ritos, El-Rei nosso amado senhor conserva ainda lucidez bastante para abdicar do seu poder em boas mãos. Pensaria que estando o serviço de Deus e a dignidade de sua milícia ameaçados por essa influência diabólica, haviam chegado aos pés do Omnipotente as humildes súplicas do homem cuja bôca se não pode abrir senão para a verdade... Do que resultara que o poder real ia pertencer a quem tudo fizesse por um maior prestígio do serviço de Deus... sua casa... seus indignos sacerdotes...

RAÍNHA — Sois um sacerdote digníssimo; um vassalo exemplar; um homem perspicaz. Estou absolutamente satisfeita com as vossas respostas. Tende confiança.

(O SUMO SACERDOTE *curva-se profundamente. Recua o passo que avançara. Alinha assim pelos outros.)*

RAÍNHA *(volta-se para o* GENERALÍSSIMO.) — Gostava de ouvir agora a vossa resposta, senhor.

GENERALÍSSIMO — Que mandais que eu diga, senhora?

RAÍNHA — Ouvistes, ¿ não é verdade ?, as minhas preguntas de há um momento.

GENERALÍSSIMO — De-certo, senhora.

RAÍNHA — Também ouvistes as respostas que recebi, ¿ não é verdade ?

GENERALÍSSIMO — De-certo, senhora.

RAÍNHA — Compreendestes, de-certo, que tais respostas me foram sumamente agradáveis.

GENERALÍSSIMO — Oxalá as minhas vo-lo não sejam menos!

RAÍNHA — Já é uma resposta?

GENERALÍSSIMO — De-certo, senhora. Mas não vos entendo bem..., perdoai.

RAÍNHA — Perdoai vós: Ia esquecendo que deixei de falar a um sacerdote para falar a um soldado.

GENERALÍSSIMO — De-certo, senhora. Mas continuo a não vos entender claramente. É uma censura?

RAÍNHA — Uma censura amigável. Já me entendereis. Dizem-me ser grande a vossa influência sôbre os nossos exércitos. O vosso nome anda como o dum herói na bôca de todos os soldados verdadeiros, ¿ não é certo? Mais do que isso: Vive nos seus corações ardentes...

GENERALÍSSIMO — Confundis-me, senhora. Não me compete a mim responder afirmativamente a tal pregunta. Tenho feito o que posso em serviço de El-Rei nosso senhor...

RAÍNHA — Só em serviço de El-Rei nosso senhor?

GENERALÍSSIMO — Perdoai-me outra vez, senhora. Como bem dissestes, sou um soldado; e não passo dum soldado apenas sabido nas cousas de guerra. Vossa Magestade continua a ser demasiado... ¿ como direi?... demasiado... Às vezes as palavras faltam-me, senhora.

RAÍNHA — Demasiado obscura? demasiado subtil?

GENERALÍSSIMO — Exactamente: demasiado subtil, creio.

RAÍNHA — Falar-vos-ei claramente: Não vos reüniria aqui os três, não me dirigiria a vós como o faço, se não tivesse em vós a confiança que tenho; se não soubesse que acima de qualquer estreito fanatismo pessoal por um homem, respeitais nesse homem o rei da vossa pátria. Estou certa, estou absolutamente certa que não vêdes nêle, como não veríeis em outro revestido do seu poder, senão o chefe e representante dessa pátria, o defensor daquele ideal a que cada um de vós se votou... *(Olha-os sucessivamente.)* Um ideal que cada um de vós põe acima de tôdas as contingências e circunstâncias; que cada um de vós serve com o mais completo desapêgo de quaisquer interêsses pessoais..., ¿ não é assim ?..., só querendo para vós as honras que irão honrar êsse ideal, as benesses que o irão beneficiar... *(Os três curvam-se profundamente. A* RAÍNHA *volta-se para o* JUIZ SUPREMO:) Claro que também a vós me dirijo, senhor. De modo nenhum as vossas respostas me interessariam menos. Nem o ideal a que votastes a vida — o da justiça — é menos nobre que qualquer outro, que seja qual fôr, nem vós desempenhais menos fervorosamente o cargo de que estais investido no serviço dêsse ideal...

JUIZ SUPREMO *(curva-se de novo, responde com visível satisfação:)* — Praza a Deus as minhas respostas vos não sejam menos agradáveis que as de meus companheiros.

RAÍNHA — A todos vós estou profundamente reconhecida. Acreditai que em nenhuma circunstância esquecerei esta nossa prática de hoje. Cada vez julgo mais fácil, e mais útil, falar-vos com inteira confiança... Continuemos: Como íamos dizendo, não é, de-certo, qualquer apêgo pessoal a um homem que vos faz desempenhar dentro do reino, com a dignidade e o fervor que todos reconhecem, os altos cargos que desempenhais. Suponhamos que êsse homem (neste caso El-Rei nosso senhor) acabava por se ver privado pela doença da antiga lucidez e da antiga energia... *(Olha-os um por um. Levanta-se. Um instante de silêncio.)* Infelizmente, a doença de El-Rei nosso senhor, meu amado espôso, já se manifestou a ponto de ser conhecida de tôda a côrte. Eu própria, ai de mim !, nem sempre tenho podido fugir ao contágio

dela: Algumas vezes me terei deixado arrastar pelos meus nervos diante da côrte, e nem sempre vos terei manifestado, senhores, a consideração que realmente por vós tenho... e hoje me apraz declarar-vos... e mais positivamente tenciono mostrar-vos em condições favoráveis que espero se aproximam... *(Torna a olhá-los um por um, com intenção. Senta-se. Longo silêncio. Todos parecem concentrar-se. Não obstante,* o SUMO SACERDOTE, o GENERALÍSSIMO e o JUIZ SUPREMO *entreolham-se furtivamente.* O SUMO SACERDOTE *acaba por avançar um passo.)*

SUMO SACERDOTE *(lento, grave, quási dramático:)* — Vossa Magestade é extremamente amável querendo dar-nos uma explicação que não tinha a dar-nos; pedir-nos uma opinião, um conselho, que poderia dispensar-se de pedir-nos! Todos compreendemos Vossa Magestade. *(Volta um pouco a face, olha de lado os companheiros. Continua:)* Todos desejamos essas condições mais favoráveis em que Vossa Magestade pode colocar-se. Todos temos pelo tacto, a inteligência e a energia de Vossa Magestade a mais elevada estima, lamentando apenas... *(Detém-se. Vê-se que é uma suspensão de efeito.)*

RAÍNHA — Concluí.

SUMO SACERDOTE — Ousá-lo-ei? Lamentando apenas que a doença de El-Rei nosso senhor, de facto já evidente aos olhos de tôda a côrte, possa por qualquer modo, ferindo como não pode deixar de ferir a sensibilidade de sua real espôsa, aumentar o angustioso estado de espírito em que nos achamos, roubar-nos a esperança que nos resta...

JUIZ SUPREMO *(com precipitação:)* — Plenamente de acôrdo! absolutamente de acôrdo! El-Rei é dominado por um criminoso da mais requintada perversidade!; e os seus actos desafiam actualmente o senso moral de tôdas as pessoas normais, parecem propositadamente dirigidos contra a justiça e seus representantes... *(Nota repentinamente que se excede: Olha de soslaio os companheiros, arranja a atitude, fala com mais vagar e outro ar.)*

Ao coração de todos nós é penoso, sumamente penoso, o actual estado psico-fisiológico de El-Rei nosso senhor: *primo* pelo contumaz afecto que a Sua Magestade todos dedicamos, sentindo como próprios nossos os seus males; *secundo* pela perturbação que dêsses males forçosamente advém à governação do reino. De sua augusta espôsa fiamos o remédio a êste doentio correr de cousas, convictos como estamos de que sua esclarecida inteligência verá sem custo a necessidade urgente de dar todo o apoio às fôrças mantenedoras da Ordem, defensoras da integridade nacional...

GENERALÍSSIMO — Ao exército, que tenho a honra de representar, nem sempre manifesta actualmente El-Rei nosso senhor a estima que lhe manifestava. A marinha sente-se igualmente afectada. Um miserável vindo não sei donde..., dispondo não sei de que influências..., conseguiu de facto apoderar-se do ânimo de El-Rei nosso senhor: Com as suas ideas extravagantes amolece cada vez mais êsse ânimo outrora másculo...

BOBO *(levanta-se de trás do divan.)* — É demais, senhores! Até a paciência dum Anjo tem limites! *(A* RAÍNHA *ergue-se violentamente. Os três altos personagens recuam, entreolham-se revoltados, manifestam pela atitude a sua indignação e a sua surpresa. Essa mesma surpresa e essa mesma indignação os emmudecem. Com a mais afrontosa naturalidade,* o BOBO *vem até meio da cena. Dirige-se imediatamente à* RAÍNHA *:)* Admiro a vossa diplomacia, Magestade; a vossa diversidade; o vosso sentido de adaptação! Haverá quem alguma vez, não vos olhando senão por um ôlho, vos tenha julgado estúpida? Haverá. Por mim, aqui vos rendo as minhas homenagens. De facto, parece que valeria a pena conquistar estes três potentados: *(Vai-os designando conforme se lhes refere.)* ¿ Não tem um o domínio das consciências e das almas? outro o poder de mandar morrer e matar? outro a autoridade de julgar os seus semelhantes? e tudo isto elevado ao grau supremo nestas três colunas? É triste, Magestade!: Nenhum, porém, chegou a tão alto cargo senão por declarada ou secretamente odiar o Espírito. Triste e lógico, Magestade.

Quereis, talvez, dizer-me que vos não interessa? Perfeitamente justo! Haveis tôda a razão. Considerai, porém: Não conviria mesmo ao espírito da terra, às fôrças de baixo e do meio, um pouco mais de seiva?

RAÍNHA — Miserável, assim profanas os aposentos da tua raínha! A tua audácia vai finalmente ser castigada...

BOBO — Pensei que amáveis os audaciosos.

RAÍNHA — Cala-te! Nem uma palavra! nem um gesto! nem um sinal da tua presença!

BOBO — Eis o que totalmente me é impossível: Não dar sinal da minha presença.

RAÍNHA *(volta-se para o* SUMO SACERDOTE, *o* GENERALÍSSIMO *e o* JUIZ SUPREMO:) — Fàcilmente acreditareis que nunca permitiria a entrada dêste escravo petulante. Ignorava que éramos escutados...

BOBO — Não quero contradizer-vos, senhora.

GENERALÍSSIMO *(avança dois passos.)* — Permiti que esmague êste insolente!

BOBO — Livra-te de me tocar! As tuas mãos desfar-se-iam em cinza!

RAÍNHA *(para o* GENERALÍSSIMO*:)* — É preciso evitar todo o escândalo. Sossegai. Tenho criados fiéis e fortes. Há calabouços sob estas salas; subterrâneos sob êsses calabouços...

SUMO SACERDOTE *(avança também dois passos.)* — Permiti um conselho ao vosso servo, senhora. Todos nós falámos com a sinceridade e a confiança de quem está só com amigos. Êsse vil espião pode ir deturpar a pureza das nossas intenções. Penso

que de modo nenhum deveis perder esta ocasião de castigar a sua incrível audácia e evitar os males que ainda nos poderia causar...

RAÍNHA — Todos podeis estar tranqüilos: A vossa tranqüilidade é a minha.

SUMO SACERDOTE — Eis exactamente o que eu pensava, senhora.

(A RAÍNHA *vai para bater no* gong. O BOBO *precipita-se para ela, agarra-a por um pulso.)*

BOBO — Suspendei, desgraçada!

RAÍNHA *(grita no auge da indignação e da cólera:)* — Não me toques! Proíbo-te! Larga-me!

(O SUMO SACERDOTE, o GENERALÍSSIMO e o JUIZ SUPREMO *precipitam-se em auxílio da* RAÍNHA. O BOBO *larga-a imediatamente: salta por cima das almofadas; fala entrincheirado pelo divan.)*

BOBO — Fazeis mal chamando antes de me ouvir, Magestade. Todo o interêsse é vosso. E para que prender-me? Fugirei quando quiser. Caibo pelas próprias fendas das pedras dos muros. Hoje mesmo irei contar tudo ao vosso rei...

(A RAÍNHA *bate furiosamente no* gong. *Surge imediatamente a* AIA.)

RAÍNHA — Venham dois homens da minha Guarda!

(A AIA *sai.)*

BOBO — Sabeis porque não irei contar tudo ao vosso rei? Porque também eu quero a sua queda completa. Não vêdes nada.

Pois não se vê que é isso que eu quero? Vinha propor-vos o meu auxílio. Não é para desprezar...

RAÍNHA — O auxílio que podias dar já o deste, escravo! Já o deste aos inimigos de El-Rei.

BOBO — A vós, por exemplo. Mas ainda vos posso servir de muito...

(Surgem à porta os dois GUARDAS.)

RAÍNHA *(para os* GUARDAS:) — Levai êsse homem. Tende-o guardado à vista num dos calabouços. Esperai ordens minhas. Conheceis a benevolência que sempre tenho para convosco! Mas a vossa cabeça me responderia hoje pela dêle...

(Os GUARDAS *agarram o* BOBO, *que não opõe a mínima resistência.)*

BOBO — Até já, Magestade.

(Levam-no. A RAÍNHA *senta-se. Um silêncio. O* SUMO SACERDOTE, *o* GENERALÍSSIMO *e o* JUIZ SUPREMO *estão de novo na posição que tinham a princípio.)*

RAÍNHA *(fala devagar.)* — Estou cansada. Agradeço a vossa vinda e as vossas respostas. Fica assente que poderei contar convosco em qualquer eventualidade cruel. Teremos ainda que conversar... Depois recorrerei novamente às vossas luzes; e à vossa influência; quando fôr preciso. Por hoje necessito descansar e recolher-me...

(Os três curvam-se profundamente. Saem. A RAÍNHA *senta-se mais à vontade, deita-se, ondula nas almofadas. Levanta-se, vai mirar-se ao espelho. Mira-se e remira-se em várias posições. Espreguiça-se volutuosamente. Vem outra vez deitar-se no divan. Bate no* gong. *Aparece a* AIA.)

RAÍNHA — Que os Guardas me tragam o prisioneiro.

(A AIA *sai. A* RAÍNHA *alarga o decote. Ensaia várias posições provocantes. Fixa-se numa e espera. Surgem, à porta, os dois* GUARDAS *e o* BOBO. *O* BOBO *está algemado.)*

RAÍNHA *(aos* GUARDAS :) — Podeis retirar-vos. Chamarei se fôr preciso.

(Os GUARDAS *retiram-se. A* RAÍNHA *e o* BOBO *fitam-se durante um longo silêncio.)*

RAÍNHA — Aproxima-te.

BOBO — Ouço-te perfeitamente onde estou.

RAÍNHA — Tens mêdo de mim ?

BOBO — Nenhum. Sou insensível às tuas armas.

RAÍNHA — Podes insultar-me. Podes dizer o que quiseres. Estamos sós. Afinal, a sós, gosto de ser insultada. Isso me faz esquecer que sou raínha, e satisfaz o grande desejo que tenho de me mostrar mulher... Mas só há uma pessoa que me insulta : El-Rei meu marido. É exactamente a única pessoa que eu não posso sofrer que me insulte...

BOBO — Eu estou sempre diante de mim ! Só digo o que devo.

RAÍNHA — Ah, ¿ continuas a afirmar que és um Anjo ?

BOBO — Sou, ...para quem crê nos Anjos.

RAÍNHA — Mais fàcilmente creio nos Demónios.

BOBO — É a mesma cousa. Supõe então que sou um Demónio.

RAÍNHA — No dia em que chegaste, ¿ lembras-te ?, disseste cousas que me interessaram ; mas que antes me pareceram dum Demónio que dum Anjo. Ou antes: nem dum nem doutro ! Sonhei ver em ti o homem extraordinário que me convinha... O homem que emfim me saciasse. Os homens chamam-nos fracas ; e quási todos são mais fracos do que mulheres ! Ainda há pouco tiveste uma pequena amostra de como os posso manejar...

BOBO — É verdade, serpente. Mas é facílimo.

RAÍNHA — Tu..., ¿ sempre és inatingível ?

BOBO — Inteiramente.

RAÍNHA — Bem sei que o és pelas grosseiras armas da lisonja e do interêsse. Não crês que eu tenha outras armas ?

BOBO — Tôdas as tuas armas valem o mesmo.

RAÍNHA — Há muitas horas diante de nós, bobo : As horas perigosas do crepúsculo... as horas imensas da noite... Tenho pertencido a muitos homens ; e ninguém ainda sabe como posso ser bela !

BOBO — Nem tu própria ! Sei-o eu.

RAÍNHA — Tu ? !

BOBO — Por isso desprezo aquilo que és.

RAÍNHA — Desprezas... ou odeias ?

BOBO — Não odeio. O que odeio em ti não vai para ti ; vai para a humanidade inteira ! Mas o ódio é irmão do amor : O que possa amar em ti também não vai para ti ; vai para todos ! O Espírito não odeia nem ama indivíduos.

RAÍNHA — Acabas de falar como um Anjo, ¿ não é verdade ?

BOBO — Podes supor que sim.

RAÍNHA — No dia em que chegaste, logo te disseste um Anjo; mas falavas como um homem: Insinuaste-me o adultério, troçaste os que te pareceram hostis, adulaste El-Rei com muita habilidade... Ao mesmo tempo, sim, tinhas todo o ar dum Anjo, dum Demónio, dum Bruxo... Nunca mais deixei de pensar em ti! E porque me apareces em sonhos? Tenho a certeza que és tu próprio que vens! tu próprio!, e não a tua imagem. Tenho a certeza que és tu próprio quem me tem apertado nos braços... Queres que eu adormeça?...

BOBO — Quero que despertes. O Espírito visitou-te, mulher; e tu desejas o seu corpo!

RAÍNHA — O Espírito tem corpo?...

BOBO — Pode parecer que tem.

RAÍNHA — Porque me apareceste com palavras e corpo de homem? de pecado?

BOBO — Não vim entre os homens? Alguma vez terei de representar papéis de homem. É a única maneira de os atingir...

RAÍNHA — Lembras-te do que fiz no dia em que chegaste?

BOBO — Foste frívola e grosseira, estúpida e brutal...

RAÍNHA — Crês que sou isso?

BOBO — Bem sei que também és de outras maneiras! Tens muitas côres e muitas formas.

RAÍNHA — O que não sabes é porque fui assim nesse dia...

BOBO — Porque eu estava ali, bem sei.

RAÍNHA — Sabes tudo, querido. Sabes tudo, maldito! O ódio que ganhei a El-Rei meu marido revolve tôda a vileza que há em mim; tôda a obscuridade... Pensas que represento um papel? que finjo, para o humilhar, quando exibo aquela estupidez e aquela grossaria? Não pensas, não. Bem sabes que não finjo nunca! Os meus papéis são a minha verdade... Tu chegaste; bastou que chegasses! Pus-me a sonhar, sem o saber, que tu eras o único ser capaz de me fixar numa forma. E logo o meu ódio a El-Rei alastrou, rebentou. Foi êle que me impôs aquele papel grosseiro, aquela vingança subtil, aquela maneira de o rebaixar diante de todos, até de si próprio! Era um papel? Era verdade? Sei lá quando é verdade ou não! Represento um papel quando sou inteligente, ou delicada, ou astuciosa, ou meiga, ou pérfida?... Desde que chegaste que sonho o momento de estar a sós contigo! o momento de me mostrar, de me entregar... Mas quando hoje vieste, sem eu te chamar, estava dentro de outro papel, era outra... E foi sinceramente, suponho, que me indignei. Aqui está, Demónio! Demónio ou Anjo, meu querido... Sonhei que tu eras o único capaz de me fixar. Estou a falar como nunca falei; a ninguém! Quero entregar-me como nunca me entreguei... Piedade! Não brinques comigo! Eu também sou infeliz... como ninguém sonha que sou... *(Escorrega das almofadas, estende os braços, está de joelhos no chão.)*

BOBO *(com doçura:)* — Todos os seres humanos são infelizes. E cada um tem a sua maneira particular de o ser. Por isso cada um está absolutamente a sós com o seu sofrimento... A vida de cada um é um deserto inatingível aos outros desertos. O Espírito é que a todos acompanha. Não é o mesmo céu que paira sôbre todos os desertos? Sofre, mulher. Só o sofrimento mostra à maioria dos humanos a companhia do Espírito. Sofre e levanta os olhos...

RAÍNHA *(ergue-se violentamente.)* — Não me fales essa linguagem! Não a entendo!

BOBO — Esta ainda os homens a entendem.

RAÍNHA — Digo-te que não a entendo!

BOBO — Não a queres entender. Eu entendo a tua.

RAÍNHA — De que me serve que entendas a minha? De que me serve que entendas tudo?

BOBO *(sempre com doçura:)* — Ouve. Procura ouvir. Todos os seres humanos são infelizes; e cada um tem a sua maneira própria de o ser. Mas todo o sofrimento se reduz afinal a um: que é o de não atingir o absoluto e a eternidade! o de não ser Espírito. Claro que poucos dêles o sabem. Quando o descobrem, descobriram o céu que paira sôbre todos os desertos...

RAÍNHA — Ah, ¿é com essas utopias que endoideces El-Rei meu marido?

BOBO — Agora luto eu contigo a luta que vim lutar com êle. Agora és tu Jacob.

RAÍNHA — Então deixa-me vencer ou vence-me! Socorre-me!

BOBO — Falas como verdadeiro ser humano: Pedes a felicidade na terra.

RAÍNHA *(com desespêro:)* — Não peço nada! Sei lá o que peço! Peço-te socorro! Quero que me acudas... Que é preciso que eu faça? Como devo deixar-me vencer?... Entrego-me! Eu entrego-me...

BOBO — Bem sei, mulher. Tens tôdas as côres e tôdas as formas. Tens o génio da terra: amoldas-te para melhor te afirmares. Por isso te devo repelir para possuir-te...

RAÍNHA — Demónio, ¿é agora que me queres deixar?

BOBO — Sim... para ficar a teu lado.

RAÍNHA *(vai para o* BOBO, *enlaça-o, coleia contra o seu corpo. Fala-lhe ora num tom caricioso, ora em soluços, ora aos gritos.)* — Ouve... Ainda hoje tu eras bem pouco!: Um homem que eu desejava. Que me fizeste tu?! Sonhava contigo tôdas as noites. Mas era um capricho! só mais um capricho. Tencionava matar-te depois de te possuir... Desprezava-te, escravo. Escravo! Nunca sonhei que me repelisses... Que me fizeste tu, demónio? Ainda há pouco eu era senhora de mim... Que me deste tu a beber? Que me disseste? Que poder tem a tua presença? Apanhaste-me nos teus feitiços, bruxo! Eu afinal nada entendo do que dizes! Nada creio do que dizes... Não dizes senão cousas que não têm relação com o que a gente sente. Mas aceito tudo. Aceito tudo! Ouves que aceito tudo?! Só não quero que me abandones, querido; que me atires para o lado! Avalias o que te ofereço? Tudo! O rei serás tu! o senhor serás tu... Sou mais forte que todos êsses homens. De todos me desfarei, querido. Queres vingar-te dêles? Fá-los-ei teus criados. Ainda há pouco, só queria tudo para mim. Não chamei êsses homens senão para me certificar da sua fraqueza, da sua cupidez... senão para os manejar em meu proveito. São nojentos! êles todos! E agora só quero tudo para te dar; para te dar, meu amado! Avalias o que te ofereço? Sabes o que te dou?...

BOBO — Está lá no tal livro: Um prato de lentilhas.

RAÍNHA — Não me abandones! Não sei de que livro falas. Não me abandones! *(Roça-lhe a cabeça no peito, beija-lhe as mãos algemadas, cai a seus pés e abraça-lhe os joelhos.)*

BOBO *(num tom de brandura em perfeito contraste com a dureza das palavras:)* — Levanta-te, filha de Eva. Foi a serpente que te ensinou a rojar? Também lá está escrito no livro: « Não tentarás ao Senhor teu Deus ».

RAÍNHA *(afasta-se dêle repentinamente. Levanta-se. Encara-o com assombro e terror.)* — Deus?! Agora julgas-te o próprio Deus?!

BOBO — Não, mulher. Sou simplesmente um dos seus enviados. Deus tem muitos.

RAÍNHA — Uma última palavra! uma última!: Não me queres ao menos a mim? Sou feia? Responde! achas-me feia? *(Rasga o vestido, com as unhas, no peito e nos ombros. Exibe as espáduas nuas e o colo arquejante. Mantém esta atitude ansiosa durante tôda a longa resposta do* BOBO.)

BOBO *(com serenidade, frieza, brandura, distância:)* — Quero-te demais para te querer como êsses homens que te quiseram. Desiste de me tentar, mulher; pobre mulher! Eu sou o tentador, não o tentado. A imaginação dos homens é estreita: Só ao mal chamaram êles tentação. Como se Deus também não tentasse! Mas até na tentação do mal pode estar escondida a tentação de Deus. Ter-se-ia Deus dignado tentar-te? Pois sofre, mulher; pois luta; pois cai; pois levanta-te; pois afirma-te e contradiz-te! Mas inútil será qualquer dos teus múltiplos subterfúgios. O génio da terra está em ti, mulher: Tudo tentarás para vencer dentro do mundo. Não começaste por já te entregar vencida? Mas Deus não pode ser enganado. Deixo-te na tua solidão. Assim continuarei a lutar contigo até ser vencido ou realmente vencer...

(A RAÍNHA *manteve a sua atitude ansiosa durante tôda esta fala. De-repente, curva-se um quási nada e cospe-lhe aos pés. Depois volta-se bruscamente, levanta os braços e torce-os, apanha a cabeça nos dedos enclavinhados, baloiça-se com a fronte nas mãos, atira-se sôbre as almofadas. Morde as almofadas, soluça, dobra-se, descompõe-se. É uma cena longa e penosa. Pouco a pouco, vai serenando. Só então chora. Chora baixo. O* BOBO *tem assistido impassível. Recomeça neste momento a falar.)*

BOBO *(devagar, com muita brandura:)* — Queres que te conte uma história? uma breve história? Sempre os humanos embalaram a dor ou taparam o tédio com histórias... Ora ouve: Era duma vez um homem astuto que já enganara o pai e o irmão para obter privilégios sagrados. Claro que se chamava Jacob.

Ora um dia, o Senhor Deus viu êste homem e pensou: « Manha não te falta para enganar os teus parentes. Se além disso és capaz de vencer qualquer dos meus Anjos, estás apto a ser um dos reis da terra, o chefe dum grande povo... » Não vou jurar que o Senhor Deus se exprimisse tal qual eu. Mas o que é certo é que mandou descer à terra um dos seus Anjos mais robustos...

RAÍNHA — Cala-te! Não te posso ouvir.

(O BOBO *cala-se. A* RAÍNHA *levanta-se. Está desgrenhada e descomposta. Quási cambaleando, vai compor-se ao espelho. Arranja o cabelo, retoca a bôca e os olhos com pinturas que tem sôbre a pequena mesa de* toilette. *Para disfarçar os estragos do vestido, envolve o colo e os ombros numa* écharpe *que levanta da cadeira. Tira uma rosa duma jarra e mete-a no decote. Volta-se inteiramente para o público: ensaia um andar ao mesmo tempo gracioso e majestoso. Vem de novo sentar-se à borda do divan. Compõe a roda do vestido no chão. O* BOBO *tem-na seguido sempre com o olhar.)*

RAÍNHA *(com uma espécie de afectação mundana:)* — Afinal deixaste de falar, bobo? Nada entendo das tuas histórias. O que se pode dizer nada; nada de nada! Ouve agora o que tenciono fazer: Vou mandar chamar El-Rei meu marido. Vou propor-lhe a abdicação. Sua Magestade aceita... ou não aceita. Não aceitando, já não voltará aos seus aposentos; nem tu a ver a luz do dia! Todo o reino está contra êle. Foi o que tu conseguiste! Serão todos por mim...

BOBO — Permites que assista à vossa entrevista?

RAÍNHA — Desprezo-vos aos dois. É-me indiferente.

BOBO — Convém-te que êle aceite, suponho.

RAÍNHA — Tanto melhor se não aceitar! Será um pretexto para o aniquilar de vez.

BOBO — Poderemos trabalhar de acôrdo, eu e tu, ¿ não é verdade ?

RAÍNHA — Não sei o que queres dizer.

BOBO — Também a mim me convém a sua desgraça completa. E posso contribuir para que êle não aceite : Basta que o exaspere...

RAÍNHA — Como quiseres. *(Bate no* gong. *Aparece a* AIA. *Dirige-se à* AIA :) Presta a maior atenção : Irás tu própria aos aposentos de El-Rei. Conseguirás falar com êle. Conseguirás trazê-lo aqui. Diz-lhe que sou eu que o chamo; que o espero ; que lhe peço que venha ! Prevenirás depois dois homens da minha Guarda. Esperarão no corredor ; dispostos a tudo, ¿ entendes ? Entrarão neste quarto à primeira pancada que eu bata depois de El-Rei ter entrado. Farás como te digo ? Compreendeste bem ?

AIA — Farei como dizes, senhora. *(Sai.)*

(O BOBO *levanta a face, declama devagar e como falando para qualquer compartimento vizinho. Uma flauta, entre bastidores, começa às primeiras palavras do* BOBO *o motivo do prelúdio tocado no Prólogo, quando o* ANJO *aparece no peitoril, antes de começar a luta. Vai desenvolvendo êsse motivo emquanto o* BOBO *declama. Cala-se quando êle se cala ; mas não terminando o prelúdio, sim interrompendo-o bruscamente.)*

BOBO — Vem !, meu amigo. O espantoso amor de Deus escolheu-te : Vem buscar o cálix que te dá. Espantoso é o amor de Deus quando se abate sôbre os homens humanos como tu... Vem, meu amigo. Espantoso e terrível é o Espírito quando ilumina em cheio um sêr da terra ! Espantoso e terrível como um oceano que se levantasse para afogar um pobre bicho da praia ; como um céu estrelado que se abatesse sôbre um pobre verme do chão... Jacob, bicho da praia, verme do chão, o amor do Espírito desembaïnhou sôbre ti a sua infinita espada de luz... Reúne tôdas as

tuas fôrças da terra, para que o triunfo de Deus seja maior! Quis o Senhor que já não venças o seu Anjo. Aquele nervo mirrado no teu corpo, aquela dedada de fogo do Espírito, vai invadir tôda a tua carne viva e humana... Reúne tôdas as tuas fôrças da terra, e vem! Reúne todos os teus exércitos para mais completa glória do Anjo Exterminador. E vem buscar a derrota através da dúvida e da luta, da doença e da miséria, do desespêro e da loucura, — vem buscar a derrota e a morte da tua humanidade perecível, o triunfo sôbre as tuas miseráveis riquezas humanas, a glória do Reino de Deus contra os teus reinos com limites... Amen.

(Silêncio completo, durante o qual o BOBO *mantém a mesma atitude. A* RAÍNHA *tem estado indiferente ou fingindo-se tal. O* BOBO *baixa o olhar sôbre ela, muda completamente de atitude e tom.)*

BOBO — Ouviste como me acompanham lá de Cima?

RAÍNHA — As tuas habilidades não me espantam. Tenho conhecido vários bruxos com habilidades como as tuas.

BOBO — Não o creio. E seja como fôr! Agora podes estar certa que El-Rei teu marido virá.

RAÍNHA — De-certo. Não o mandei chamar?

BOBO — Não é por ti que virá; mas por mim. A mim é que êle obedece. Queres ver?

(O REI *entra abruptamente. Traz o ar desvairado de quem foge a uma contínua perseguição. Parece nem ver a* RAÍNHA. *Dirige-se imediatamente ao* BOBO.)

REI — Chamaste-me, maldito?

BOBO — Não dei por tal.

REI — Ah, maldito! recomeças com as tuas trampolinices? Pensas que não te ouvi chamar?

BOBO — Deliras, pobre velho. Sabes que estás a envelhecer vertiginosamente? Ih..., Jesus! E tonto, maníaco... Já vês o que não existe, ouves o que não soa...

REI — Por tua causa, maldito! Pelos teus feitiços. Mas hei-de mandar-te matar como quem manda lavar uma nódoa... E antes disso hei-de extirpar-te a língua, hei-de arrancar-te os olhos...

BOBO — Inútil. Tornaria a pô-los no seu lugar. Tornaria a vir ao mundo. Os tiranos nada podem contra os espíritos. Os olhos da Verdade não se apagam; a sua língua não se cala nem calada... Não sabes como fiz saltar tôdas as algemas que me punhas? Vês estas que me puseram hoje? *(Estende para o* REI *os punhos algemados; torce um pouco as mãos, abre-as; as algemas saltam no chão com estridor.)*

REI *(berra, agita os braços.)* — Tirano?! chamas-me tirano?! Não és tu que me tiranizas, a mim...? que me torturas...? que me matas...? E que fazer?! que hei-de eu fazer? Como me hei-de livrar de ti? Quando me hei-de livrar de ti?

BOBO — Livrar de mim?! Nunca mais.

REI — Nunca mais?! Dizes nunca mais?!

BOBO — Nunca mais!, até ao teu último segundo. Pelos séculos dos séculos..., nunca mais.

REI *(lança-se a êle, agarra-o pelos braços, sacode-o com fúria de doido.)* — Ah, cão! cão!

(O BOBO *liberta-se e domina-o com tôda a facilidade. Trá-lo, agarrado, até ao divan. A* RAÍNHA *levanta-se. O* REI *fica meio sentado, os braços frouxos, a cabeça caída ao peito. O* BOBO *afasta-se um pouco. A* RAÍNHA *está junto do* REI. *Longo silêncio.)*

RAÍNHA *(quási meigamente:)* — Estais mais sossegado, senhor? Fazei por ver claro; recuperai os vossos espíritos! Não foi êsse miserável truão quem vos mandou chamar. Fui eu que vos mandei pedir que viésseis aqui... aos aposentos de vossa espôsa... *(Senta-se ao lado dêle.)* Precisamos falar sèriamente. Ouvis o que digo? *(Sacode-o com brandura.)*

(O REI *passa as mãos pela cara, repetidas vezes. Levanta a cabeça; passeia o olhar em volta. Parece acordar lentamente duma embriaguez ou dum sono hipnótico. Olha alternadamente* o BOBO *e a* RAÍNHA. *Fixa a* RAÍNHA *com estranheza.)*

REI — Quem é esta mulher?...

RAÍNHA — Bem sabeis que sou a vossa mulher, senhor. Já vos não lembrais de mim?... dêste quarto?...

(O Rei continua a examiná-la. De repente afasta-se no divan, levanta-se de golpe: como se, de facto, vira erguer-se uma víbora a seu lado.)

REI — És tu, víbora? Que me queres? *(Volta-se para o* BOBO:) Também tu, lacrau? *(Olha ora um, ora outro.)* Gentil encontro!: Uma víbora e um lacrau! Mas que faz êste bobo aqui, Raínha? Combinais morder-me os dois? Ou entregas-te agora aos bobos? São mais excitantes do que os lacaios?

RAÍNHA — Os vossos insultos deixaram de me ferir, senhor. Fazei por sossegar. Temos de conversar sèriamente.

REI — Seria a primeira vez desde que nos vimos: há vinte anos!

BOBO — Bravo, rei! Já sabes o que é conversar sèriamente.

RAÍNHA — Há vinte anos! Vós já éreis então um homem cheio de manhas; eu não passava duma criança... Muita vez vos falei sèriamente, crede.

REI — Quando ?... Quando te enroscavas em mim para me fazeres teu escravo ? e melhor me traíres ? Já então tinhas tôda a peçonha nos dentes com que me mordias !

RAÍNHA *(com um coquetismo sarcástico :)* — Ainda vos lembrais, senhor ?

REI — Bem sabes que sim. Não posso esquecê-lo ! E por isso te odeio ! por isso te odeio...

RAÍNHA *(com o mesmo coquetismo sarcástico :)* — Lembrais-vos de quando morríeis nos meus braços... no meu seio ? e dizíeis querer nunca mais voltar ao mundo ? Nem então me faláveis sèriamente ?

REI — Chamaste-me para me lembrar essas coisas ? diante dêste bobo ? Queres excitar-me..., ou excitá-lo ?

RAÍNHA — Nem um nem outro, senhor. Vós estais velho ! E êle diz que é um espírito...

REI — Queres então excitar-te a ti própria ?

RAÍNHA — Já vos disse que perdestes o dom de me ferir. Podeis dizer o que quiserdes. Será dentro em pouco a vossa única consolação...

REI — Eia ! Ameaças-me, víbora ?

RAÍNHA — Ameaço.

REI *(levanta-se.)* — Ainda tenho fôrça para te pisar aos pés !

RAÍNHA — Veremos.

REI — Compreendo agora ! Afinal o meu espírito ainda não está tão turvo como dizeis... Juntaram-se o lacrau e a víbora

contra mim. Juntaram a sua peçonha. Estou com grande curiosidade de saber o que imaginastes juntos...

BOBO — Nada, Rei Xéxé. Não chegámos pròpriamente ao que se chama um acôrdo. Mas alguma vez a filha da terra e o enviado de Cima podem atingir um resultado favorável a ambos; perseguindo embora um ideal muito diferente..., oh! de-certo!, seguindo processos muito diversos...

REI — Bem sei!, o resultado que ambos sonhais é a minha desgraça. Fala, víbora! Vamos lá a conversar sèriamente.

(Senta-se de lado no divan. Respira arquejante. Mas logo se levanta; não pode estar sentado. A Rainha reclina-se nas almofadas.)

RAÍNHA — Então ouvi, senhor. Eu era uma criança quando me entregaram nas vossas mãos. A maldade que já em criança tinha, não sei. Nem sei a que tenho hoje. Sei que me tornei muito diferente do que então era; ou que me desenvolvi muito, em vários sentidos... Nunca vós soubestes como vos adorei! Vós éreis o primeiro homem... eu uma criança ávida... quantas revelações me destes! Dar-mas parecia-me o suficiente para fazer a glória dum homem. Por isso vos queria só para mim...

BOBO — Estás exprimindo bastante bem os sentimentos de qualquer mulher. No fundo, as mulheres odeiam tôda a glória que os homens busquem e lhes não venha delas. Se algumas vezes o não mostram, é que a sua vaidade se satisfaz com serem envolvidas nessa glória... Não é verdade, mulher? Tu odiaste a glória de teu marido que lhe vinha das suas conquistas, da vastidão dos seus domínios, da fama da sua fôrça. Odiaste tôda a sua mocidade que te não era dada a ti. Mas essa glória, ainda lha perdoavas, porque também te envolvias nela... Era ainda glória da terra, ¿ pois não é verdade, filha da costela de barro?

RAÍNHA *(para o* REI, *sem olhar o* BOBO:) — O que um bobo

diz não tem conseqüências. Mas talvez êste bobo diga umas certas verdades ; não sei.

REI — Acaba depressa ! Aonde queres chegar ? Estais apostados em demorar o golpe, ¿ não é ?

RAÍNHA — Como foi ? Não sei como foi ! mas nunca vos pude perdoar não compreendo bem que grande desengano... Porque me desiludistes ? Porque traístes a minha dedicação ?... Ainda hoje vos não perdôo a decepção que me destes ! Mas foi decepção ? foi desengano ?... Traí-vos, sim ! Bem sabeis que vos traí com vários homens. Bem o sabieis ! E não vos podia perdoar que isso tivesse para vós tão pouca importância... Andáveis então entretido com as vossas conquistas e as vossas glórias. Traí-vos por amor por vós..., compreendeis ? O ódio que vos tinha... que vos tenho... odeio-vos !, sim... nasceu primeiro do meu amor. Depois traí-vos por esperança... à espera de encontrar nos outros o que em vós não encontrara ! Depois por desespêro, por tédio, por vingança, por capricho, por vício... Não compreendeis que a loucura também de mim se tem vindo apossando ? Não vieis... não vêdes as cenas que vos faço ?, e só para me rebaixar e vos humilhar... para insultar tôda essa gente... todos...

REI — Nunca me falaste como hoje. Vingas-te em mim de coisas que não entendo. Talvez eu te pudesse ter explicado algumas... Quantas vidas havia na minha vida que sempre ignoraste ! E agora é tarde, ¿ não é ? Agora só me falas assim porque queres chegar não sei aonde... Acaba, anda ! O teu ódio atingiu um ponto culminante...

RAÍNHA *(com uma ferocidade fria :)* — Efectivamente. Mas não só o meu ódio ! ; o meu ódio e o meu desprêzo. Nunca ousei tratar-te com inteira familiaridade... ¿ lembras-te ?, senão em certos momentos. Agora já te digo tu como se diz a um sêr insignificante, abjecto, ou inexistente : Não por ternura, vélho ; mas por desprêzo...

BOBO — Perdão, senhores! Não é de todo apagado o meu papel nesta cena conjugal. Houve aí uma grande falha na vossa história. Mulher, esqueceste o momento em que o teu ódio subiu de grau; o teu ódio e o teu desespêro; o teu ódio, o teu desespêro, a tua indignação... Que o teu homem te deixasse pela conquista do mundo, ainda podia estar dentro da tua tolerância; da tua esfera; a-pesar-da tua revolta! Mas que te esquecesse a ti e ao mundo todo, a tôdas as coisas do mundo, pela glória e a solidão estrelada do Espírito..., eis o que lhe não podes perdoar! Eis o que exaspera o teu ódio ao máximo. Enganas-te, porém, quando julgas desprezar teu marido ao pressenti-lo dar o salto supremo na Liberdade. Não podes deixar então de o invejar, de o admirar... Por isso lhe tens um ódio mais rico do que tôdas as formas do amor. Ora isto já vem de longe. O Espírito insinua-se sem o homem dar por isso...

RAÍNHA — Não entendo nada do que dizes, Bobo.

BOBO — Entendes, sim.

RAÍNHA — Se eu era associada, como raínha, à glória das conquistas do rei, também lhe não poderia ser associada nessa tal glória do Espírito, que não entendo o que seja...?

BOBO — Entendes. Vês como entendes? Mas não! a essa não podias tu ser associada! Também para ti está aberto o Reino de Deus. Mas é ainda como filha da terra que o sonhas; e quererias conquistá-lo para o ter ao teu serviço... Não compreendes que o homem não possa associar-se, na conquista do Espírito, à mulher cuja carne o perturba? É só!, absolutamente só!, que cada um avançará no caminho de Deus. Tu como todos, mulher, tens de te achar sòzinha. E também já a ti foi enviado o Anjo do Senhor... *(Volta-se para o Rei:)* Esfrega bem os olhos, rei! Abre bem as orelhas!: Fizeste à mulher que te deram a maior ofensa humana que uma mulher pode sentir: Relegaste-a para um canto, como cousa do lixo... Dá-lhe agora a maior prova de verdadeiro amor que lhe podes dar: um grande exemplo! o exem-

plo do teu salto supremo à Liberdade que nada limita, à Paz que nada perturba, à Solidão que tudo enche. O exemplo de tudo trocares por êsse amor de Deus que exige renúncia a tudo para uma absoluta posse de tudo. Deixa o teu reino, os teus exércitos, as tuas riquezas, as tuas glórias, a tua realeza, a tua humanidade... despe-te !, pó vestido de vaidades, monumento de barro...

REI — Ora cá está ! Eis o que quereis ! Para isto vos juntastes ! Era a isto que pretendias chegar, lacrau ! A isto, víbora ! E nem me admira que tenhas sonhado sentar o meu bobo no meu trono...

RAÍNHA *(levanta-se.)* — Pouco entendo do que diz êsse bobo. Não me associei com êle. Mas queria chegar a isto, sim : Pessoalmente, estou cansada de vós. Já vos não posso tolerar ! E dá-se o mesmo com todo o reino. Até os que não querem confessá-lo desejam a vossa ausência...

REI — Mentes, víbora ! Todo o meu povo me estima...

RAÍNHA — Já não. Foi noutro tempo. Tenho estudado o ânimo do vosso povo ; do de tôdas as classes. Está tudo preparado para a vossa despedida. Vós é que estais cego com as mentiras que alguns cortesãos continuam a trautear-vos, em parte por piedade... Abri os olhos, senhor. Falo-vos agora não em nome do meu ódio, ou do meu interêsse... Nem sei em nome do que vos falo ! Talvez em nome duns restos de caridade que eu pensava já não poder ter por vós... Há muito que as vossas extravagâncias e as vossas injustiças cansaram todo o reino. Tendes ofendido tôda a gente...

REI — Falas-me em extravagâncias... em injustiças... ?, tu ? !

RAÍNHA *(continua serenamente :)* — Tendes ofendido tôda a gente, tôdas as classes, tôdas as fôrças, com actos delirantes cuja finalidade ninguém atinge. Êsse homem a quem chamais bobo, a quem insultais como a todos, é na realidade o vosso se-

nhor. Estais vélho, completamente vélho antes do tempo!, além de meio louco. Nada há a esperar de vós como rei. Mas podeis ainda curar-vos, entrando num período de repouso absoluto. Quis-me parecer... quer parecer a quási todos... que uma abdicação amigável, que vos oferecesse muitas regalias...

REI *(cresce para ela com os punhos no ar.)* — Ah, víbora! víbora!

RAÍNHA *(afrontando-o:)* — Nunca te atreveste. Anda! Bate-me agora! Vai até ao fim.

(O REI *mantém durante momentos a mesma atitude. Baixa finalmente as mãos.)*

REI — Não te quero dar êsse pretexto.

RAÍNHA — Pela última vez: Quereis, ou não, pensar sèriamente num acôrdo que vos daria grandes privilégios?

REI *(começa numa voz que a raiva concentrada torna surda; vai-se exaltando gradualmente; acaba aos gritos, com gestos e esgares de louco.)* — Nunca, víbora; nunca! Julgavas que era assim tão fácil? Podes estar descansada: nunca! Não estou tão vélho como quererias; nem tão doido; nem vélho nem doido! Não estou doido, ¿ouviste?! Ouvistes ambos, vós?! Ainda não estou doido! Precipitaste-te, lacrau! Tens-me feito sofrer... envelheceste-me... embrulhaste-me nos teus feitiços... e vieste num momento em que me achava doente... cansado... perseguido por ideas extravagantes. Lês no meu pensamento, bruxo do diabo!, de aí o teu poder sôbre mim. Vês que não estou doido? Ainda não, lacrau! Ainda não, víbora! Nunca entendi tudo tão bem. E hei-de recuperar a minha saúde!; recuperar o meu reino. Quero governar, ¿ouvis?! Quero viver! ser grande! Ainda hei-de ser maior, vereis... E é falso que o meu povo me não queira! É falso, miseráveis! Digo-vos que mentis! Falso como vós, cãis! Ah, víbora! ligas-te aos lacraus contra mim?... Sou um grande rei!,

¿ouviste? Sou o rei..., o teu rei!, han? Tremei, cãis! Ides saber o que é o chicote dum rei...

(A RAÍNHA *bate com grande violência no* gong; *começa recuando para o fundo. Faz-se, de repente, um silêncio tão completo, que se ouve até à mais ténue vibração sonora a longa ressonância da pancada metálica. O* REI *ficou suspenso, olha em volta como espavorido; súbito, lança-se para a porta. Dois* GUARDAS *surgiram à porta que lhe barram a passagem. O* REI *recua, um pouco dobrado; olha sempre em redor na mesma atitude de animal a que fazem cêrco.)*

RAÍNHA *(para os* GUARDAS:) — Sua Magestade sofre um acesso de loucura furiosa. Levai-o e algemai-o. Tende-o guardado à vista... com as honras devidas...

REI *(cresce para ela com as duas mãos a tremer no ar.)* — Han...?! Tu atreves-te?!

(Os Guardas lançam-se imediatamente sôbre êle, agarram-no cada um por seu braço; lutam, procuram dominá-lo; vão-no arrastando para a porta.)

REI *(estorcendo-se e gritando:)* — Estais doidos?! Sou rei! Sou o rei! Quem é aqui o rei?! Sou o rei! Sou o vosso rei!

(O pano desce ràpidamente.)

FIM DO SEGUNDO ACTO

(Continua)

JOSÉ RÉGIO.

POEMAS DE RILKE

CARTA A VITORINO NEMÉSIO, PARA SERVIR DE CREDENCIAL A ALGUMAS TRADUÇÕES

Caríssimo Nemésio,

Teve V. conhecimento, por uma momentânea fraqueza minha, dumas pobres traduções que uns belos poemas de Rilke me solicitaram. Em vez de perdoar amigamente a fraqueza, insiste V. agora na publicação delas. Também é de amigo a insistência — mesmo quando contraposta à minha teimosia em lhe dizer que os poemas de Rilke, na sua beleza formal, pedem dum tradutor, não só a compreensão verbal e a reprodução aproximada do ambiente poético, mas muito especialmente e acima de tudo uma técnica métrica que eu, infelizmente, não consigo arrancar às minhas possibilidades.

Verdade é que a poesia — e màximamente a poesia lírica — só pode ser recebida por quem esteja predisposto a abrir-se *incondicionalmente* a ela e se sinta capaz de, em certa maneira, aderir e se identificar com o poeta. O trabalho crítico é posterior e complementar. Nascida de estados afectivos ou emocionais determinados, a poesia intima ou provoca em quem a lê um estado aparentado ao que lhe deu origem na alma do poeta (embora, na maioria dos casos, não tão intenso), e faz do leitor momentâneamente um *poeta* também; ou se nos revela em momentos felicíssimos, potencialmente poéticos já, em que essa concordância anímica não precisa de ser provocada, por existir prèviamente por predisposição natural do leitor. Ora eu reputo grande poeta aquele que é capaz. pela intensidade das suas emoções e fôrça correspondente da sua comunicação directa e imediata em forma

poética, de suscitar no leitor, mesmo naquele que não é naturalmente concordante com êle, estados de alma de natureza semelhante, embora em variável grau de intensidade. Deixo de parte, claro, o elemento, importantíssimo em si, educativo e cultural.

Mas eu estou para aqui a moer de novo esta palha trilhada, só para ver se consigo justificar-me e justificá-lo a V., meu caro Nemésio, perante os leitores da *Revista de Portugal*, da ousadia da publicação, *aqui*, destas traduções de Rilke, que sem mais se explicaria plenamente num trabalho de puro e sêco carácter científico a que um dia talvez me aventure. Estas transposições para o português são os primeiros resultados da preparação dêsse trabalho — e como tais as apresento.

Voltemos, porém, atrás! Eu suponho que o poder poético de Rilke é tamanho que supera mesmo as deficiências naturais (naturais *minhas*, entenda-se!) e inevitáveis (porque é *impossível* transpor para português estados poéticos que foram vividos em alemão) destas adaptações.

Basta de tentativas baldadas. V. quere as traduções, supõe que a sua publicação poderá ser de alguma utilidade para o público português — e eu aí lhas entrego. Agüente V. a parte de responsabilidade que lhe cabe em tornar público aquilo que não devia sair do estreito círculo dos nossos Amigos...

Comecemos, pois, pelos primeiros livros do poeta. De *Erste Gedichte (Primeiros Poemas)* só nos poemas primitivamente publicados sob o título independente *Advento* (de 1898) é que Rilke começa verdadeiramente a encontrar-se, a-pesar-de leves prenúncios que se adivinham já em algumas composições anteriores dos livros de juventude: *Larenopfer* e *Traumgekrönt*. Repare-se na seguinte composição, de pág. 176 do vol. I das *Obras Completas*, ed. do Insel-Verlag, de Leipzig:

Chamais vós alma ao que tão frouxamente
vibra em vós? O que, como o soar dos cascavéis dos loucos,
pede aplauso e corteja dignidades
e finalmente, pobre, morre uma morte pobre
na tarde incensada de capelas góticas —
chamais a isso alma?

Quando olho a noite azul, pelo Maio nevada,
em que os mundos giram longas vias,
então me parece que trago em mim um pedaço
de eternidade no peito. Agita-se, e grita,
e quere subir e quere girar com êles.
E isso é que é alma.

Outra, de pág. 216:

A noite vem buscar secretamente
através das dobras das cortinas
brilho de sol esquècido em teu cabelo.
Olha, nada mais quero que não seja
ter entre as minhas tuas mãos, e ser
tranqüilo e bom, todo cheio de paz.

Fazes-me crescer a alma que estilhaça
o dia-a-dia em cacos; e assim ganha
uma amplitude que é milagre teu:
nos seus molhes de aurora vão morrer
as primeiras ondas da infinidade.

Anunciam-se os motivos da *solidão* e da *saüdade da infância*, tão gratos ao Poeta através de tôda a obra, na poesia de pág. 228:

Para que me arrancais das minhas horas pálidas
e azuis, para o enredado brilho
dos círculos rodopiantes?

Eu já não quero contemplar mais vossa loucura.
Quero, como criança doente num quarto,
sòzinho, com secreto sorriso, baixinho,
baixinho — construir dias e sonhos.

A saüdade da origem, do calor escuro do ventre materno, que persegue o Poeta até à sua última e mais perfeita fase das *Elegias de Duino* e dos *Sonetos a Orfeu*, já aqui surge completa no ciclo *Mütter (Mãis)*, que abre com os dois poemas seguintes:

Muitas vezes desejo ter uma Mãi,
Mulher serena de cabelos brancos.
No seu amor só é que o meu eu floresceria;
só ela poderia destruir o feroz ódio
que, como gêlo, se me meteu na alma.

Ficaríamos sentados muito juntos,
um lume no fogão a crepitar baixinho.
Escutaria as suas palavras de amor,
e a paz pairaria sôbre a chaleira
como uma borboleta em volta dum candieiro.

(I, 243)

Muitas vezes desejaria preguntar:
Mãi, que cantavas tu,
antes que o sono beijasse as faces
do teu filho pálido e loiro?

Tinhas então muitos desgostos?
E lembras-te como saltavas assustada
quando em profundo sonho chorava
o teu filho páiido e loiro?

(I, 244)

Passemos agora a *Frühe Gedichte*, e comecemos logo pelo poema-inscrição (I, 255):

Saüdade é isto: viver nas ondas
e não ter pátria no tempo.
Desejos são isto: diálogos baixo
de horas diárias com a eternidade.

E a vida é isto. Até que de um Ontem
surge a mais solitária das horas
que, sorrindo diferente das outras irmãs,
vai calada ao encontro do Eterno.

E os dias tristes do reino irreal do Poeta, vergado ao pêso da sua coroa imaginária (I, 263):

Ê êste o dia em que reino triste,
é esta a noite que me atirou de joelhos;
então oro: que eu possa uma vez
levantar da cabeça a minha coroa.

Longamente hei que servir à sua pressão surda;
não poderei em troca contemplar
nos olhos, transido de pasmo,
as turquesas azuis, as facetas, os rubis?

Talvez tenha morrido há muito já o brilho das pedras,
talvez mo tenha roubado o meu hóspede, a tristeza,
talvez as não houvesse mesmo na coroa
que recebi...

E vêm as donzelas com seus anseios e indecisões adolescentes, expressas em todo um ciclo de canções de que destaco as três orações seguintes:

Faze que algo nos aconteça!
Vê como trememos por vida.
E nós queremos erguer-nos
como um brilho e uma canção.

(I, 326)

Maria,
Tu choras, — eu sei.
E eu desejava chorar
em teu louvor.
Com a fronte nas pedras
chorar...

As tuas mãos escaldam;
pudesse eu meter-lhes teclas debaixo,
então restava-te ao menos uma canção.

Mas a hora morre sem legado...

(I, 333)

Ontem vi eu em sonho
uma estrêla no silêncio.
E senti: a Virgem disse:
Floresce como esta estrêla na noite.

E chamei a mim tôda a fôrça.
Direita e esbelta da neve da camisa
me elevei. — E o florir doeu-me
de repente...

(I 334)

E êste estado de donzelia dolorosa e sedenta de dores maternais de *Depois das Orações*:

Mas eu sinto como aqueço
cada vez mais, Rainha, —
e cada noite mais empobreço,
cada manhã mais cansada.

Puxo a minha sêda branca
e os meus sonhos esquivos gritam:
Oh deixa que eu seja dor da tua dor,
oh sejamos ambas
feridas do mesmo milagre!

(I, 342)

E para concluir esta primeira fase da evolução do Poeta, já no limiar da terra mística, vejamo-lo pairar *entre o Dia e o Sonho*:

A minha pátria é entre o Dia e o Sonho.
Ali, onde as crianças dormitam, quentes de brincar,
Ali, onde os velhos à noite se sentam
e lares ardem e lhes iluminam o quarto.

A minha pátria é entre o Dia e o Sonho.
Ali, onde os sinos da tardinha morrem
e donzelas, possuidas do som que morre,
se apoiam cansadas à beira do poço.

E uma tília é a minha árvore escolhida;
e todos os verões, que nela calam,
agitam-se de novo nos mil ramos
e despertam de novo entre o Dia e o Sonho.

(I, 265)

Das horas místicas de Rilke, as *horas hermafroditas* do *Stundenbuch*, algumas das mais belas, em meu entender, na sua atitude de criador de Deus e seu apoio, tão próxima da do Angelus Silesius, o poeta místico do século XVII:

Que farás tu, meu Deus, quando eu morrer?
Sou o teu jarro (quando me quebrar?)
Sou tua bebida (quando me estragar?)
Sou o teu hábito e o teu ofício,
comigo perdes tu o teu sentido.

Depois de mim não tens casa, com palavras
próximas e quentes para te saüdar.
Vai cair de teus cansados pés
a sandália de veludo, que sou eu.
O teu grande manto desprende-se de ti.

O teu olhar, que eu com minha face
quente como um travesseiro te recebo,
virá, e me buscará longamente —
e irá deitar-se, ao sol-pôr,
no regaço de pedras estranhas.

Que farás tu, meu Deus? Tremo de mêdo.

(II, 198-199)

E a *Voz dum Frade Jovem*:

Vou-me escoando, escoando,
como areia que corre pelos dedos.
De repente tenho tantos sentidos,
e cada um tem sua sêde diferente.
Sinto que em cem lugares
o corpo me incha e dói.
Mas mais cá dentro do coração.

Queria morrer. Deixa-me só.
Creio que hei-de conseguir
ter tanto mêdo
que os pulsos me rebentem.

(II, 189)

E a Morte, uma morte acolhedora e *própria*, pertença exclusiva do Poeta, que vem completar e concluir a canção:

Minha vida não é esta hora íngreme
em que me vês tão açodado.
Sou uma árvore em frente do meu fundo,
sou só uma das minhas muitas bôcas
e, delas, a que mais cedo se fecha.
Sou o silêncio que há entre dois sons
que só mal se acostumam um ao outro:
pois o som Morte quere elevar-se —

Mas no intervalo escuro se congraçam
ambos trementes.
E a canção resulta bela.

(II, 186/7)

E o Deus de Rilke, a tal «Escuridão de que provenho», o Deus-Catedral que as gerações vão construindo:

Vamos-te construindo com mãos a tremer,
e pomos, em tôrre, átomo sôbre átomo.
Mas quem pode concluir-te,
Catedral?

O que é Roma?
Desmorona-se.
O que é o Mundo?
Despedaça-se
antes de as tuas tôrres terem cúpulas,
antes que de milhas de mosaico
surja a tua fronte resplendente.
Mas muitas vezes em sonho
posso abarcar
o teu espaço,
fundo, desde o início,
até à aresta do telhado.
E vejo então: os meus sentidos
formam e constroem
os últimos ornatos.

(II, 184)

E o sonho perdido e morto do menino-que-foi, abraçado e acarinhado pelas raízes da árvore da vida que quere ressuscitá-lo:

Eu amo as horas turvas do meu ser
em que se me afundam os sentidos;
nelas achei, como em velhas cartas,
já vivida a vida dos meus dias,
vencida e ampla como velha lenda.

Delas me vem saber que tenho espaço
para uma segunda vida, vasta e sem tempo.
E muitas vezes eu sou como a árvore
que, madura e rumorosa, sôbre uma campa
realiza o sonho que o menino-que-foi
(em volta do qual se apertam suas raízes quentes)
perdeu em tristezas e cantos.

(II, 176/7)

E de novo o Deus escuro, subterrâneo e recôndito:

Mas por mais que em mim próprio me debruce:
o meu Deus é escuro e como que um tecido
de cem raízes, que bebem caladas.

Só que eu me levanto do seu calor,
e mais não sei, pois todos os meus ramos
repousam lá no fundo e só se agitam ao vento.

(II, 176)

Anterior ao *Livro de Horas* é o *Livro das Imagens (Das Buch der Bilder)* de que traduzo três poemas. O primeiro é a trágica expressão do aristocrata cansado pelo pêso da herança das gerações: *O Último:*

Não tenho casa paterna
e também a não perdi;
minha Mãi atirou-me para o mundo
quando nasci.

E aqui estou eu no mundo e me afundo
cada vez mais no mundo,
e tenho a minha ventura e tenho a minha desgraça,
qualquer delas sòzinho.
E contudo sou de tantos o herdeiro.
A minha estirpe floriu com três ramos
em sete castelos no bosque,
e cansou-se do brasão
e envelheceu demais; —
e o que me deixaram e o que eu acrescento
à velha herança — não tem pátria.
Nas minhas mãos, no meu regaço
tenho de conservá-lo, até à morte.
Pois tudo o que atiro
para o mundo,
vai ao fundo,
é como se o pusesse
numa onda.

(II, 47)

DIA DE OUTONO

Senhor: é tempo. O verão foi muito longo.
Lança a tua sombra sôbre os relógios de sol
e solta os ventos sôbre as campinas.

Manda que os últimos frutos se arredondem;
Dá-lhes mais dois dias de calor,
leva-os à perfeição e faze entrar
a última doçura no vinho pesado.

Quem agora não tem casa, já não vai construí-la.
Quem agora está só, longo tempo o será,
fará vigílias, e lerá, escreverá longas cartas
e vagueará, de cá para lá, nas alamedas,
agitado, quando o vento arrasta as fôlhas.

(II, 51)

HORA GRAVE

Quem agora chora algures no mundo,
sem razão chora no mundo,
chora por mim.

Quem agora ri algures na noite,
quem, sem razão, ri na noite,
ri-se de mim.

Quem agora vagueia pelo mundo,
Sem razão vagueia pelo mundo,
vem para mim.

Quem agora morre algures no mundo,
sem razão morre no mundo,
olha pra mim.

(II, 63)

*

E chega por hoje, meu caro Nemésio — não lhe parece? Senão ainda sou capaz de lhe encher a *Revista de Portugal* com mais algumas dezenas de poemas que para aí estão traduzidos, desde o *Requiem* célebre, passando pelos *Novos Poemas*, até à maravilhosa sinfonia das *Elegias de Duino*...

Sempre seu
PAULO QUINTELA.

Coimbra,
20 de Novembro de 1937.

A POESIA DE JULES SUPERVIELLE (1)

III — A CONQUISTA DA REALIDADE INTEGRAL. *a)* A CONSCIÊNCIA PRISIONEIRA: *LE FORÇAT INNOCENT*

§ 1.º

Por muito risco que haja em estabelecer as várias fases duma obra poética segundo a sucessão das obras do poeta, é certo ser a própria obra que, em certos casos, suscita tal atitude. Assim sucede com Supervielle, cujos livros — não esquecendo que certa tonalidade fundamental se prolonga de obra em obra, tonalidade que é um dos elementos da sua unidade — até certo ponto se bastam a si próprios, representando cada um uma direcção, uma orientação relativamente definidas e autónomas. Note-se porém que essa independência se encontra menos na *voz* do poeta do que nos motivos, nos nódulos de experiência intuïtiva e cultural, à volta dos quais se expandem os círculos sucessivos do conhecimento poético. Se cada livro tem uma *personalidade* relativamente autónoma, deve-se isso também a Supervielle não ser um poeta abundante, de modo que cada obra sua delimita mais ou menos completamente um ciclo de deslocações em tôrno de um *pólo de atracção*. Podem, como já disse, interpenetrar-se certas linhas da sua melodia, manter-se relativamente estável a sua atitude, perante os sêres e as coisas — mas há sempre, a cada nova obra, *mais* alguma coisa, um enriquecimento, o mergulhar em novas profun-

---

(1) Continuado do número anterior.

didades, num alargar de experiências que vai marcando na órbita do poeta novos pontos de irradiação e o fulgurar de perspectivas inéditas.

Poderei ser mais breve ao referir-me a *Le Forçat Innocent* do que fui ao fazê-lo para com *Gravitations*. E porquê, di-lo já em parte o parágrafo anterior. Assim pois bastará, pelo que diz respeito à *melodia supervielliana*, acentuar que neste livro ela se revela sob os aspectos essenciais já anotados; mas acrescentarei que ela se modifica, quási insensìvelmente, é certo, na medida em que a voz do poeta aborda regiões mais íntimas da alma, e à viagem pelos mundos imaginários se sobrepõe a viagem no interior do próprio viajante. Existindo aqui a mesma atmosfera de densa comunicação com um mundo supra-real, eleva-se porém mais agudo o lamento da alma prisioneira; *Gravitations* aparece-nos de facto como uma vitória pela criação dum mundo autónomo, mundo-refúgio no qual o poeta situa um dom de convívio que a terra não lhe pode satisfazer; *Le Forçat Innocent* mostra-nos porém a irremediável sujeição do poeta, e uma insatisfação que persiste a-pesar-de todos os esforços para a vencer ou para a iludir.

Um dos dados fundamentais dêste livro é sem dúvida a nostalgia do contacto terreno, da integração no puramente humano; o poeta não só se sente prisioneiro, como prisioneiro de si próprio, pois que nêle se combatem um apêlo terreno e a impossibilidade de lhe responder.

O courants de ma terre
Vous me chassez au large
Et pourtant je suis vous.
... ...
Sous la voûte charnelle
Mon cœur qui se croit seul
S'agite prisonnier
Pour sortir de sa cage.

(Cœur).

Le Forçat Innocent é sem dúvida a mais rica de tôdas as obras de Supervielle; riqueza da qual não é fácil dizer que está nisto ou naquilo, pois é, afinal, a manifestação dum aprofundamento geral

da personalidade. Impressão que porventura o leitor achará injustificada se esquecer que as *Gravitations* de que falei são a edição definitiva, de 1932, duma obra cuja primeira versão datava de 1925. Ora *Le Forçat* foi publicada em 1930, de modo que a obra anterior sofreu modificações que a situam num clima idêntico, ou pelo menos a-fim ao daquela. Se *Gravitations* permaneceu característica dum certo estado psicológico, e mantendo-se a mensagem tão diferenciada que a individualizou entre todo o resto da produção de Supervielle, não é contudo de estranhar que se tenha enriquecido quanto às possibilidades de expressão — e nesse enriquecimento não podia deixar de se infiltrar, pois não podia ser apenas formal, qualquer coisa do novo clima supervielliano.

Le Forçat Innocent é uma sucessão de apêlos a um contacto que se perdeu ; são braços que se estendem para envolver um corpo e uma alma de mulher, que procuram as coisas e os objectos familiares, é um sêr que, carne e alma, não busca afinal mais do que as coisas que o rodeiam, mas está separado delas por uma impossibilidade que não se sabe se é exterior ou interior. É a ânsia dum homem que andou por longe e esqueceu o seu mundo puramente terreno ; uma consciência que sofre as conseqüências de se ter desorbitado. Desde o lamento do primeiro poema do livro :

Je suis un prisonnier
Qui ne sait rien des champs

até àquele apêlo aos mortos de Oloron-Sainte-Marie :

Ne me tournez pas le dos. Devinez-vous
Un vivant de votre race près de vos anciens genoux?

para acabar nessa suprema e porventura a mais bela das poesias dêste livro, e um dos mais ecoantes gritos de angústia de tôda a poesia contemporânea, *Sans Dieu :*

Autour de moi les mains errantes des amis
Sentant que je suis seul égaré dans l'espace
Me cherchent sans pouvoir trouver l'exacte place
Et repartent au large vers la terre qui fuit.

... ...
Une voix qui voudrait faire croire à l'été
Décrit un banc de parc à ma fatigue humaine.
Le ciel est toujours là qui creuse son chemin,
Voici l'écho des coups de pic dans ma poitrine.
O ciel, ciel abaissé, je te touche des mains
Et m'enfonce voûté dans la céleste mine.

E a voz abafada do poeta é por todo o livro fora um apêlo de ternura que sente fugir tudo o que a sua ânsia tenteia.

Hier encore j'eusse dit : « Mes mains »
Et aussi : « Mes jours et mes nuits ».
Aujourd'hui je ne sais que dire,
Tous les mots sont restés au loin,
Saisis par leur propre délire.
... ...
Mon moi est loin, perdu dans quel voyage,
Comment savoir même s'il rentrera.

(RÉVEIL).

Et l'homme, en plein soleil, demeure un somnambule
Que son coeur à grands coups ne peut pas réveiller.

Tôdas as tentativas para dar, crìticamente, idea desta íntima busca de acôrdo do poeta consigo próprio, de procura de harmonização para as suas antinomias, não podem (e já atrás o indiquei) deixar de ser deformações, por isso mesmo que *traduzem* em linguagem lógica duma essencialidade poética que está para além do conceito e do racional, embora os possa implicar. Quanto mais a voz do poeta se adensa, quanto mais se interna nos seus mundos, e vai desvendando todos os recessos, tanto mais também a expressão se vai tornando ainda mais pessoal, e mais longe de lhe serem equivalentes estão todos os círculos de explicações que vamos bordando à sua volta, na esperança de a apreender, e, seguidamente, de a traduzir na linguagem do crítico. E o que escapa a essa tradução é o mais característico e o mais pessoal. Mas para que insistir numa condição que está estruturalmente ligada a qualquer tentativa de clarificação da mensagem poética ?

Basta cada crítico ter plena consciência destas impossibilidades para muito lhe ser perdoado...

Mais rico em directa comunicação do que o poeta sente quando se contempla, *Le Forçat* não tem portanto aquela ressonância universalista e cósmica de *Gravitations*. De certo modo acho legítimo considerá-lo como *a outra face* dessa expansão, o que se me afigura mais exacto do que dá-lo como seqüência temporal. Por isso é conveniente corrigir uma afirmação inicial dêste capítulo, não entendendo a diferenciação das suas obras em relação umas às outras num sentido estreito de simples sucessão no tempo; com efeito, se as obras marcam fases diferenciadas, na personalidade do poeta não se dá muitas vezes o mesmo, havendo sim uma coexistência que se expande contudo em momentos sucessivos e isolados. Assim por exemplo nada obsta a que a desorbitação de *Gravitations* fôsse simultânea da consciência e do sentimento de prisioneiro que se revela predominantemente em *Le Forçat*. Por divergência que possa haver entre o *fundo*, o nódulo gerador duma e doutra obra, a verdade é não ser de modo nenhum impossível que ambas essas « direcções » existissem juntamente na consciência do poeta — ou até que uma e outra respectivamente se impliquem. E acrescente-se ainda que num e noutro livro há simultaneidade de temas, àparte as diversificações quanto ao nódulo que dá estrutura própria a cada um, isto é: há nêles um certo número de características que fazem com que, tendo-se falado dum dêles, está dito muito do que haveria a dizer do outro.

§ 2.º

Os poemas de Supervielle desenvolvem-se freqüentemente em tôrno dum objecto, dum gesto, da mais impalpável sugestão. E logo o objecto se transfigura, o gesto se alonga em imagens que o distendem, o penetram do mais inesperado conteúdo. E a êste respeito é lícito falar no ultra-realismo da poesia de Supervielle; não, como já noutro ponto acentuei, que se possa considerar Supervielle como um *aderente* à teoria ultra-realista; mas porque,

àparte qualquer teoria, escola ou sistematismo, o sentido da ultra-realidade é uma característica fundamental da poesia contemporânea. Ei-lo manifesto, por exemplo, no lugar da imagem: sujeita tradicionalmente ao estreito analogismo racionalista, quási sempre como tradução do que poderia também dizer-se em linguagem estritamente lógica, vemo-la libertar-se progressivamente da sua posição de tutelada, passando a ser elemento autónomo, digamos assim; e temo-la então como indispensável transmissor das mais dificilmente captáveis das intuïções poéticas. Por exemplo:

Dans la noirceur qui nous entoure
La lune veut faire son nid
Mais les ténèbres qui la roulent
Lui font perdre appui sur appui.
... ...
Elle m'atteint et me gagne
Comme une fraîche avenue
Qui longtemps se continue
Au milieu de la campagne.
... ...
Vous fîtes de cet homme une maison de pierre.
Une lisse façade aveugle nuit et jour.

O que as coisas e os sêres podem significar para além do sentido e do valor que lhes confere a função quotidiana, o *outro sentido* que tudo possue, as visões multiformes que nascem e morrem sem que um pensamento possa chegar a colhê-las, a constante *troca* que se realiza entre o mundo de cada homem e o mundo dos outros — essa passagem permanente dum fluido de que o poeta é o receptor sempre àlerta — eis coisas que sem a imagem o poeta não saberia exprimir. E o poema de Supervielle acima transcrito exemplifica uma dessas interpenetrações homem-natureza, tão freqüentes na poesia dos nossos dias. E não se reduza — como tão correntemente e impròpriamente se tem feito — esta *ascensão* da imagem a coisa puramente técnica; acentue-se bem que se trata duma transformação interior, duma necessidade de mais larga expressão, um alargamento do próprio campo da expressão poética.

b) A VITÓRIA PELA HUMILDADE: *LES AMIS INCONNUS*

§ 1.º

Se em tôda a obra de Supervielle há uma « melodia familiar », um apêlo à doçura, à fraternidade na comunhão de tudo o que está presente na mais directa intuïção do que liga os homens uns aos outros, às coisas, a tudo o que vive e viveu — em nenhum livro ela é tão integralmente familiar como em *Les Amis Inconnus*. Se em *Gravitations* é a expansão até aos mundos imaginários que dá o tom fundamental, em *Le Forçat Innocent* o sentimento de impossibilidade de verdadeira comunhão, o desespêro da consciência prisioneira, condenado ao isolamento — em *Les Amis Inconnus* é como que um equilíbrio entre ambos êsses extremos. Ou melhor: a voz torna-se menos afirmativa ainda, mais que nunca é murmúrio, hesitação, desenhando quási imperceptíveis sombras sôbre as paredes da prisão. Porque a consciência de estar preso permanece, o poeta continua a debater-se, a estender em vão os braços para as inatingíveis sombras que fogem ao seu apêlo fraterno; e ao mesmo tempo, as aves, as estrêlas, as sombras dos amigos mortos, continuam a ter voz nos seus poemas, a levá-lo para as distâncias sem nome. Sem nome: são com efeito *sem nome* muitas das coisas que o poeta procura dizer-nos, e por isso mesmo não há para tantos dos seus poemas *tradução* possível em termos lógicos, porque não *significam* nada. E mesmo quando essa tradução é possível, permanece uma grande zona de inexplicável, de intraduzível. Por exemplo:

Je bats comme des cartes
Malgré moi des visages,
Et, tous, ils me sont chers.
Parfois l'un tombe à terre
Et j'ai beau le chercher
La carte a disparu.

Je n'en sais rien de plus.
C'était un beau visage
Pourtant, que j'aimais bien.
Je bats les autres cartes,
L'inquiet de ma chambre,
Je veux dire mon cœur,
Continue à brûler
Mais non pour cette carte,
Qu'une autre a remplacée :
C'est un nouveau visage,
Le jeu reste complet
Mais toujours mutilé.
C'est tout ce que je sais,
Nul n'en sait davantage.

(FIGURES).

Se dissermos: esta poesia exprime o ininterrupto fluxo e refluxo de presenças e de ausências em tôrno de cada um de nós, e, nota breve mas de muito grande significação, a imutabilidade da nossa afeição, da nossa ternura pelos sêres queridos, sempre igual a si própria a-pesar-das mortes, dos desaparecimentos, a ignorância do poeta perante o que no seu coração há de incompreensível, teremos dado uma equivalência em ideas claras, teremos explicado o conteúdo dessa poesia. Mas não está tudo dito — e esta é embora, uma poesia de sentido bem claro. Vejamos outra:

On voyait le sillage et nullement la barque
Parce que le bonheur avait passé par là.

Ils s'étaient regardés dans le fond de leurs yeux
Apercevant enfin la clairière attendue

Où couraient de grands cerfs dans toute leur franchise.
Les chasseurs n'entraient pas dans ce pays sans larmes.

Ce fut le lendemain, après une nuit froide,
Qu'on reconnut en eux des noyés par amour

Mais ce que l'on pouvait prendre pour leur douleur
Nous faisait signe à tous de ne pas croire en elle.

Un peu de leur voilure errait encore en l'air
Toute seule, prenant le vent pour son plaisir,

Loin de la barque et des rames à la dérive.

(Le Sillage).

Há já aqui uma interpenetração de imagens sem ligação lógica, e que só na alquimia poética tem sentido. A breve anedota, embora apreensível — dois amantes afogados — permanece de valor mínimo. O essencial está quási inteiramente na densidade sugestiva das próprias imagens, e em todos os outros elementos que contribuem para a produção da poesia. Insisti suficientemente, nos capítulos anteriores, nas características gerais da poesia de Supervielle, para que seja necessário voltar mais uma vez ao assunto.

Disse atrás que, em *Les Amis Inconnus*, Supervielle se mostra em equilíbrio entre os extremos que, evidentemente com certa abusiva simplificação, vimos nos seus dois livros anteriores. É preciso acrescentar: a sua poesia não se limita a escolher um ponto de paragem entre dois extremos já atingidos; há um verdadeiro enriquecimento no seu último livro, mas um enriquecimento no aprofundar, sem conquista de novos domínios. Supervielle, digamos assim, percorre-os, detém-se aqui e ali, extrai dêles, senão uma nova face, pelo menos uma nova e mais doce efusão: Com efeito, *Les Amis Inconnus* é o livro em que o poeta se nos mostra mais rico de ternura para com *as suas criaturas*. E em vez das notas agudas de desespêro, é uma doce melancolia que êle nos comunica.

Mes frères qui viendrez, vous vous direz un jour:
«Un poète prenait les mots de tous les jours
Pour chasser sa tristesse avec une nouvelle
Tristesse infiniment plus triste et moins cruelle».

Há nestes quatro versos, elegíacos, pesados de tristeza mas não de desespêro, um resumo duma das mais vivas das riquezas supervielianas: *les mots de tous les jours* são com efeito os únicos que importam ao poeta, as palavras humildes, vulgares; e são

com efeito as de que êle precisa, porque, embora dizendo muitas vezes coisas que para a maioria dos homens não têm nada de quotidianas, lhes dá a simplicidade, a naturalidade que a seus olhos elas possuem. Dir-se-ia que a voz de Supervielle é um desejo constante de chegar ao silêncio — ao perfeito, extático silêncio da perfeita compenetração. E quando nos diz:

Mais le silence... — Il n'en est pas autour de vous,
Tout fait son bruit distinct pour l'oreille de l'âme.

Assim fala o poeta; mas os seus versos significam precisamente a necessidade de *criar* essa voz que realmente não ouve, porque *l'oreille de l'âme* não é livre, visto ser o ouvido do *forçat*. Êsse mundo que *existe* na sua poesia, mundo das coisas e dos sêres que são alheios à sensibilidade comum, embora o poeta nos fale no *bruit distinct* que êle leva até aos seus ouvidos, aparece-nos contudo irreal, e o próprio poeta o confessa em tantos poemas que dizem o seu insucesso; e o que o poeta não pode atingir ou aprender, imagina-o, cria-o, arranca-o de si próprio.

Já em *Le Forçat Innocent*, no admirável poema *Saisir*, há alguns versos, entre tantos, particularmente significativos das impossibilidades em que se debate o poeta:

Saisir quand tout me quitte,
Et avec quelles mains
Saisir cette pensée,
Et avec quelles mains
Saisir enfin le jour
Par la peau de son cou,
Le tenir remuant
Comme un lièvre vivant.
Viens sommeil, aide-moi,
Tu saisiras pour moi
Ce que je n'ai pu prendre
Sommeil aux mains plus grandes.

Pode mesmo afirmar-se que foi, em grande parte, a impossibilidade de apreender o real imediato que o escorraçou para os mundos imaginários, para essa outra realidade na qual a imagi-

nação do poeta se sente livre para descobrir mundos à sua própria semelhança. O *sommeil aux mains plus grandes*, ou então o « sonho acordado », abrem-lhe caminhos sem fim ao longo dos quais se lhe deparam sêres e coisas que não repelem a sua ânsia de fraternidade. Mas... o amor do difícil real, a saüdade pelo inapreensível mundo imediato subsiste ; por isso o poeta percorre insatisfeito todos os caminhos, dividido sempre entre o amor difícil dêste e a descoberta fácil (ou, pelo menos, acessível) e estonteante do outro.

Et je n'en sais pas plus que mon sang ténébreux.
Mas science git en moi derrière mes paupières.

(Le Monde en Nous)

Todo o universo se refaz nas mãos do poeta : homens, animais e coisas trocam os seus respectivos atributos, confundem-se. A fauna e a flora circulam, humanizadas, através dos versos de Supervielle. Das profundidades abissais do Oceano às máximas altitudes, nada escapa à varinha de condão do poeta, senhora de tôdas as metamorfoses. E, familiares, amigas, passivas, tôdas essas presenças estão em volta do poeta, que ouve o seu silêncio, escuta ou adivinha o que elas murmuram, para traduzir em nossa linguagem de todos os dias essas vozes que não sabemos ouvir com êle.

Nous sommes deux, nous sommes un,
Nos pas s'embrouillent, et nos cœurs.
Nous avons même vêtement
Quand nous allons chemin faisant
Sur la route qui sort de nous
La seule que nous puissions suivre.

Esta consciência de *ser duplo* é freqüente nos poemas de Supervielle, e é mais uma das formas que toma a revelação da sua angústia. Duplo, o homem de hoje, quando, ao tentar reviver o que já foi, não se reconhece. Duplo ainda, no próprio momento actual, no qual o poeta não consegue *atingir-se uno*. Ou então,

como naquele poema do *Forçat*, se sente estranjeiro dentro de si próprio.

Je suis si seul que je ne reconnais plus la forme exacte de mes mains
Et je sens mon cœur en moi comme une douleur étrangère.

Porém, estas formas extremas de despersonalização, de fuga, de incompatibilidade consigo próprio, com os semelhantes ou com o mundo, reduzem-se em geral, no seu último livro, a proporções bem mais simples do que nos dois precedentes. O que predomina é a aceitação, a enternecida aceitação das coisas tais quais são, tais quais o sonho do poeta as não queria aceitar antes. Como em nenhum dos anteriores, ressoa aqui, com enorme acuïdade, o amor por tudo o que existe — tudo o que existe de visível, audível e palpável, assim como tudo o que existe só na recordação, no sonho e na imaginação. O poeta ignora a distinção entre dois mundos, um real, irreal o outro, e tôda a sua obra se poderia resumir assim: tentativa para destruir as fronteiras que a cegueira dos homens estabeleceu ao meio da realidade integral. Ora essas duas metades têm para o poeta igual realidade — ou igual irrealidade. A situação do poeta em face dessa realidade integral não varia nos seus três últimos livros, o que varia é a sua maneira de procurar conquistá-la — : dominador, pela superação, em *Gravitations;* vencido e preso nas malhas do seu próprio sonho, em *Le Forçat Innocent;* aceitando-a, nem dominador nem dominado, recebendo humildemente o dom de fraternizar com tôdas as coisas, sofrendo resignado o nem sempre as poder penetrar, em *Les Amis Inconnus.*

O que a poesia de Supervielle será, a mais do que já é, ninguém o poderá dizer; as suas novas conquistas, contudo, não poderão ser senão a exploração dum caminho a que êle não poderá fugir — porque em poucos casos um poeta terá atingido tão completamente a adunação da voz interior à voz tal como os seus poemas a conseguem comunicar.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

DIÁRIO

1.

« Acabei agora mesmo de preparar o teu veneno ; àmanhã, por esta hora, hei-de trazer-to, numa taça de bronze ; estarão contigo os discípulos ; sei que o tomarás serenamente, que a morte não te assusta ; nada mais que um momento e gozarás da liberdade ; nunca mais, por todo o correr dos anos, poderão os homens esquecer o teu nome ; parecendo vencido, venceste.

« Mas volto, novo amigo, e te peço que fujas ; além, junto da porta, se levantam as leis e te impedem a saída ; calmas e nobres, te fazem envergonhar da precipitação e do baixo aderêço. Junto delas, porém, esquecei o meu crime ; as leis da cidade morrem e passam, ao sabor dos Conselhos ; não são eternas, nem sagradas ; o que, porém, cometo por lhes quereres obedecer... Ó Sócrates, foge.

« Poupa-me a vil acção de te matar ; sou um escravo sem nome, mas com alma ; habituaram-me a servir e sirvo ; quiseram também habituar-me a não sentir — e sinto ; não me chega a coragem para recusar o que me ordenam ; ajuda-me tu, que dominas a vida ; peço-te o sacrifício da glória ; quebra a linha traçada — que afinal não sabes verdadeira ; menos belo, por amor de mim, de ninguém terás feito pedestal.

« Podias ter salvado os juízes e não quiseste ; friamente urdiste a teia que os envolve e prende para sempre ; ainda estás a tempo de reparar a tua falta ; sê uma vez humilde e humano ; o teu primeiro dever não é contigo nem com os deuses ; um teu irmão te roga que o salves, e negas, com dureza ; nem ao menos se ergue a tua voz a consolar do desespêro ; vejo que recusas ; para bem acabares esmagas os vivos. ¿ Que duro destino nos traz sempre sôbre a terra a metade dum homem ? »

2.

Provarás a tua fôrça na medida em que sentires que os homens não te feriram ; possìvelmente houve calúnias à tua volta, má vontade e inveja ; por ignorância e por estreiteza de espírito puderam ver exclusões no que era amar, gelaram os bálsamos em espadas ; mas se, em conta final, te consideras devedor, além de perdoar, tens de ser grato e de ver os teus adversários como os melhores auxiliares. Só terão prejudicado a tua vida se alguma vez te impediram de compreender e de ser justo, mas nesse instante te perdeu, mais do que a habilidade ou o bruto ímpeto de fora, o não teres assentado o proceder em base indestrutível ; joga o barco porque a onda o impele, mas também porque é leve ; aprende a possuir, frente ao mar subtil ou rude, a firmeza atlética das rochas.

No que fôr grande o embate ajudará, se és calmo, se és tenaz, se sabes o que queres ; para a luta e na luta se afinam as grandes linhas simples e nítidas das ideas, se transformam a literatura e o vago nas arestas do aço ; quem se lança na arena despe o acidental e os ramos parasitas ; é na forja da acção que se apuram as medalhas eternas ; quem jàmais encontra opositores amolece e fende como barro que não viu chama de forno. Quanto ao mesquinho que manejam, o teu primeiro dever é nem dares pela sua existência ; os deuses te chamaram a planos diferentes ; de bom grado abandona o que é resíduo e não elemento essencial ao avanço do mundo ; se te falam da terra cumpre que lhes fales do céu, contìnuamente, infatigàvelmente ; hão-de acabar por ser vencidos e por olhar com outros olhos o que vais defendendo ; e em nenhum momento terei feito manar o sangue vivo das juntas da armadura.

3.

Eis aqui um lugar em que um manda e os outros obedecem ; todos os movimentos se executam a um tempo, tôdas as atenções se aplicam num instante, todos os cérebros se põem em marcha e

se detêm com rigor de segundos; deve ser um apenas o interêsse, só uma a ocupação; baniu-se a variedade, o imprevisto, a linha curva; a hora é certa, o passo o mesmo.

É proïbido ajudar; proïbido também buscar auxílio; cada um, alteado, trabalha por si; cada um, egoísta, trabalha para si; há vinte ou trinta mundos diferentes, tão fechados e tão distantes que nem gravitam; as relações humanas estão banidas; dêste ponto por diante, não se permitem fraternidades; não se deixa a ninguém que visione cooperações; aguçam-se as almas para a luta das feras, isoladas na selva.

Que tudo se faça sobretudo sem prazer; o acento recai nas tarefas monótonas, nos trabalhos inúteis; quem deseje ser original, quem se permita a fantasia de seguir os seus gestos tem de bater-se; quási sempre o esmagarão; andam à caça das vontades para as aniqüilarem; contrariar é um sistema, dizer que não a primeira resposta; acima de tudo convém opor-se: ninguém sabe donde partem as ciladas; quem está debaixo é mau.

Mau não basta: é criminoso; tem todos os defeitos, todos os vícios, nenhuma virtude; anda para enganar, para a revolta e para a troça; para se furtar à mão de ferro que o conduz ao caminho do bem; despreza a cultura, a inteligência e a autoridade — que estão sempre da parte de cima. Aqui há as batalhas, os castigos, os choros e os desesperos; aqui as surdas raivas, os insultos e os ódios; aqui os suïcídios interiores, as almas desfeitas. A isto chamam uma escola.

4.

A denúncia dum fôsso entre o pensamento e a acção é um dos mais claros sinais das épocas de desequilíbrio e de tempestuosa formação; indício também nos que dela tomam doutrina e apoio de uma interna fraqueza que os não deixa abranger o conjunto; o mundo exterior, forte ante a debilidade espiritual, impõe-se e esmaga.

A uns aparece tão horrendo e monstruoso, tão cheio de confusão e desordem que renunciam a prendê-lo em esquemas ou

ordená-lo em sistema ; a outros tão instante nos seus problemas, tão necessitado de soluções imediatas que a construção intelectual se lhes afigura desnecessária ou, pelo menos, lenta demais ; para uns é fraco o exercício da razão ante um universo revoltado, para os outros um refúgio de indecisão e cobardia.

E, no entanto, quem se acolhe a tôrres de marfim, quem foge ao tumulto e ao anseio dos homens para pensar, pode estar certo de que não pensa : faz literatura quando muito. O verdadeiro pensamento não foge do real, com êle se bate, nêle se baseia, a êle volta, depois de o ter observado e superado, para com ímpeto viril, com redobrada coragem, o dominar e transformar.

Por outro lado, sem ideas definidas, sem um seguro plano, sem o amor da coërência intelectual, apenas existe o agitar-se, que é o vício de agir. Nada se pode fazer de duradouro e de sólido ; em vez de guiarmos, é a nós que nos guiam ; estão-nos espreitando a cada esquina a oportunidade e a manobra ; vamos parar a todos os vícios que justamente nos indignavam ; e seremos tão lamentáveis que nem sequer daremos pela queda.

5.

Se vais habitar o país imaginário, peço-te que não sejas nem agressivo nem desdenhoso ; o modo brusco e a rispidez nada conseguirão implantar de melhor ; ou cavam mais fundo as trincheiras dos ódios ou mergulham quem os sente em tristezas ainda mais austeras, em desalentos ainda mais profundos ; de qualquer forma terás errado o teu propósito e faltado ao teu dever.

Também é estéril o desprêzo ; a ti mesmo há-de prejudicar uma tal atitude ; quem se sente superior, grau a grau vai baixando ; dentro em pouco te dominam o isolamento e a amargura ; a própria ironia, se não é carinhosa, é veneno do espírito. Quanto aos outros, aos pobres do pobre país imaginário, nenhuma culpa têm de ser incultos ou de pouca inteligência ; que a tua altivez os não desanime nos esforços que tentem.

Antes de tudo terás de ser paciente ; aprenderás a conter as reacções naturais e a ser tanto mais calmo quanto mais te irrita-

rem ; prègarás sem dureza e sem revolta ; dirás tudo o que tiveres a dizer, mas sempre como um companheiro e um amigo ; repetirás cem vezes e da mesma maneira o que vejas fundamental ; não temas que te chamem importuno ou ridículo ; escuta o que disserem e repete ; se ficarem calados repete ; mas não deixes de ser caridoso e elevado.

Desiste da viagem se a fazes sem amor, se a piedade te não move ; não vais a criticar nem a ser espectador ; vais a educar e salvar almas ; nenhum momento perderás para a tua tarefa e tudo que fizeres pouco será ante o que teria de fazer-se ; atento ao mínimo indício de que estão dispostos a seguir-te joga sôbre êle a tua vida ; que te não fique o remorso de não teres tentado o impossível ; ampara os que lutam, ajuda os que desanimam, consola os que tombarem ; em todo o instante sê um homem humano.

6.

Todo o heroísmo do impulso começa para os melhores a perder o seu valor ; para um progresso moral o que se faz por inspiração e súbito arranque mais vale não ser feito ; a outros heróis se vai dirigindo o ideal, para outros modelos de acção vai rumando a vontade ; vemo-los constantes e precisos, de uma fôrça contínua e regrada, informados e enérgicos, sabendo muito bem o que querem — e querendo-o.

Em primeiro lugar lhes havemos de exigir a lucidez ; passou o tempo dos pensamentos nebulosos e dos vagos palpites ; só nos agrada a coërente construção de idea sôbre idea, as claras visões e os caminhos possíveis ; detestamos a revelação e o milagre ; queremos a cada momento conhecer as razões e medir com rigor a nossa fôrça e a espessura das barreiras que se elevam contra nós ; cada vez mais a vida se nos mostra matemática.

Substituïremos depois a temeridade pela coragem ; por sucessora à epopeia daremos a tenacidade que não conhece o desânimo, o destemor ante as ideas levadas a-final, a energia que não é violenta mas não cansa e no próprio gastar-se se renova ; que se ponha sempre em prática o que em teoria se mostrou verda-

deiro e que se não pare no caminho iniciado; uma e outra vez se teimará; as derrotas não contam; só as últimas vitórias modificam a terra.

Há-de ser o herói herói para si próprio; saberá o valor das asceses e como elas o podem ajudar na tensão da vontade, no desprêzo perante o conformismo e a tendência a adaptar-se, no respeito que impõem sacrifício e desinterêsse; não lamento o seu tempo, nem o sossêgo perdido, nem a vida arriscada; todo voltado a constituir, de si se esquece; na humildade e na pobreza encontrará as fôrças que não morrem.

7.

Se algum dia, cansado, te furtares à tarefa não acuses as ideas que tenhas defendido, nem o meio que te não deu as condições de vencer; se te reconheces iludido quanto aos princípios que te iam guiando só te resta trocá-los e continuares na batalha; sendo honesto e puro, podes mudar de linha, mas terás sempre de corrigir e de te opor, mesmo aos teus próprios companheiros; duvido, porém, que te vejas obrigado a modificar no que é essencial o que uma vez te apareceu evidente e nítido; o que foi íntima verdade bem medida e pensada dificilmente sofrerá com a experiência que fores adquirindo; ao contrário, mais fundo se gravará no teu espírito; despojada do acessório e da retórica juvenil, tôda se há-de mostrar nas linhas sêcas e exactas que a asseguram aos séculos; de tão sólida guia, de tão forte alavanca te não podes queixar.

Nem do ambiente; se te lançaste a trabalhar não foi certamente porque o viste perfeito, nem porque de tôda a parte te ofereceram segurança e auxílio; no primeiro caso terias sido inútil; no segundo, as portas fáceis qualquer as abriria. Quanto mais grave o mal se mostra, mais alto nasce o desejo de o vencer; e se foi êle o que te veio solicitar, não se percebe porque hesitas e te furtas à acção; tudo te está a exigir um renôvo de vontade. Era perfeito o ideal e áspero o caminho; não suportaste nem um nem outro; só a ti mesmo deves acusar do malôgro das empresas;

há missões que impõem fôrças que se pode não ter; não faças supor que a tua derrota implica a nulidade das ideas e a impossibilidade de mudar a païsagem; que só de ti se riam os que te fizeram baquear; e que os teus camaradas, em vez de recuar, prossigam no avanço e escrevam sôbre a pedra da campa que eras fraco e por isso caíste.

AGOSTINHO DA SILVA.

BALADA PARA EMBALAR A MENINA

Deixem morrer de vez Aquela
E não me digam que morreu;
Quebrem-lhe os vidros da janela,
Sequem-lhe as flores que regou,
Deitem-lhe as vozes ao vento,
E os olhos com que chorou
Sejam um sal ariento!

Dobrem-lhe os braços à fôrça,
Como se um bruto batesse
Naquelas ancas de corça —
Um bruto que a merecesse.
Dos seus cabelos em fio
Façam lágrimas ligadas
E, dessas lágrimas, rio;
Do rio, as águas salgadas;
Depois, dessas águas, fogo
Quando o último ocidente
Sangre lá longe.

Isso rogo;
Façam isso — estou contente.
E até, se triste ficasse,
O mesmo fizessem: era
Como se tudo passasse.
Quem espera desespera.

Deixem-na só numa casa
Virada ao mar e batida

Pelo mar ; por cima, a asa
Que a levou durante a vida.
O bico negro das aves
Venha bicá-la, tentando
Beber-lhe as veias suaves,
E a noite vá alinhando
Gaivotas nas suas traves,
Que se espenugem, velando —
Gaivotas de peito arisco,
Tal o da morta, criada
Com elas no mesmo risco,
Da mesma carne caçada.
Gaivotas ! peço gaivotas
Que grasnem, sem eu a ouvir,
Se lhe custar a morrer :
Cobrem as nossas derrotas
Seus vôos, seu ir e vir
No mar que as há-de comer.

E a casa seja deserta,
Suas vidraças queimadas,
A porta da rua aberta,
Brasas do lar apagadas
E — minha única oferta —
As salas abandonadas !

Cubram salgueiros os muros,
Arda o salitre na entranha
Das paredes ! Duros, duros
Os pãis, e molhada a lenha !

Um cheiro a luto e a inveja
Impeça a gente de entrar,
E tudo o mais assim seja
Na casa, nela e no mar !
Lençóis com tinta entornada
Dos versos que tenho feito

A levem, negra e encharcada,
Ao esquecimento em que a deito!
Sua madeixa, plantada,
Naturalmente apodreça
E encha os telhados de grama!
Um musgo frio a humedeça
E vista tôda, esticada
Nas tábuas da sua cama!
Grelem-lhe as unhas compridas,
Seu púbis de urze se torne,
E a fôrça das marés idas
Seu corpo duro amadorne!

Que assim, desolada e feita
À imagem da pedra rija
Onde o mar do amor se deita,
Fique — e nada mais me exija!
Fique e oiça, se puder,
Com seus ouvidos rolhados,
Aquilo que lhe disser
O vento dos seus telhados.
Não ouve. Silêncio chova
Na casa onde essa mulher
Teve berço e teve cova!
E dos buracos do teto
Caiam morcegos, estrêlas
No seu corpo hirto e quieto —
Que as chagas, não quero vê-las!
Lá fiquem na sua pele
Em vez dos beijos errados.
Que um pouco de espuma sele
Seus graves beiços calados!

E assim, na casa que esvurma
Salitre, e o bálsamo invade,
A minha menina durma!
Durma — que acordar não há-de.

CANTO À BOA ESPERANÇA

Não me toques senão com flores
Que me avivem os dedos
E dêles levem a música.
Unge-me de ecos vivos:
Que as pessoas de longe digam tudo
E eu ouvindo-as ressôe.
Põe-me no estado de desejo
E sem esfôrço levanta-me
Como a pruma no vento.
Abre as coisas;
Eu as afunde e esfrie
De tanto me aquecer em seu fôrro selado;
E, de vagar, nas rosas e nas pedras
Põe-me:
Sua forma corôe uma essência que trago;
Na escuridão do ser eu seja todo,
Quieto e húmido como um lago.
Para nuvens extrai o que sonho e entreteço;
Para marés meus ímpetos. Redondo
Saia de mim o mar já com velas dispostas
E portos e baías onde só me apeteço.
Se confio em tua mão,
Se a teus olhos me dispo,
É para, nu, cortar com tudo o que me nega
E ser em carne pura o teu menino esperado:
Assim noite e manhã fecham o arco ao dia
Dos que tendem a asas já difíceis
E anjos são à fôrça de alegria.
Enche-me de mar, Boa Esperança do Cabo!

Minhas veias de fogo abre e perturba
Nesse negrume extremo,
E seja minha vida carregada
Do mistério divino que ainda temo,

Hesitante entre a treva e a madrugada.
Semeados de sal, meus dias sejam
Já brancos e sàdios,
Como neve sem vale que os astros vejam,
Como a água do mar ainda doce dos rios.
Aqui, ferido de Deus com chagas cegas,
O muito espero, o nada vou ganhando
Emquanto chegas;
E, crescendo e apurando
O meu licor antigo,
No coração to estendo
Como gotas na rêde.
O cálice de luz lá vai suado;
Nêle coalhou a demora do caminho:
Mal se vê minha mão que to levanta
Cheio de vinho.
E da minha garganta,
Flor que espreita do muro doloroso,
Grosso, duro e direito,
Sobe aquilo que canta
Homem triste e imperfeito.
Ah, minha Esperança ardente, outra estrêla afastada,
Sêde brava e sem bôca,
Bebe esta terra desesperada
Que é tôda a água da alma pouca!

VITORINO NEMÉSIO.

PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO

1

Agora que a noite está mais alta,
E pesa e desce mais sôbre nós,
Com esta aragem que é o bafo morno de Deus,
No silêncio onde pode andar a voz mais querida,
Agora...

Estrêlas, tremei mais de distância!
Noite, faze-te mais noite e minha!
Silêncio, sê tão silêncio que nem vozes de mortos te acompanhem!
Sono, cerra mais as pálpebras dos que dormem no escuro!
Sonho, põe uma estrêla na mão de cada criança!
Poesia, abre as almas dos que te fecham as portas!

2

Para quem diz ter a Verdade na mão como unha bem presa.
Para quem fala do chão, e diz falar dum Calvário,
Para quem sempre chama o Vosso nome, e em tôdas as horas o ignora
— Piedade, Senhor!

Para quem na solidão quebra as pernas sem fôrças,
Para quem olha o céu, por entre lágrimas à Vossa procura,
Para quem desce à sua misera alma atrás de Vós
— Piedade, Senhor!

3

Meu Deus — se, nesta noite medonha,
Ao que pedir pão disserem : come !,
Ao que pedir água disserem : bebe !,
Ao que pedir calor disserem : entra !,
Ao que pedir descanso disserem : deita-te ! —
Meu Deus, acabai o mundo esta noite !

ALBERTO DE SERPA.

AQUÁRIO

Filosofar é reflectir, é fazer uso da razão, a propósito de tudo e em tôda a parte, seja qual fôr a posição em que nos encontremos, no meio dos loucos da mesma maneira que entre os ajuïzados, no turbilhão da sociedade da mesma maneira que na solidão e no silêncio do nosso escritório.

MAINE DE BIRAN, *Diário Intimo*.

* Decididamente no nosso país há uma desproporção notável entre a maledicência literária e aquilo que lhe dá pretexto, isto é, a quantidade e sobretudo a qualidade dos livros à volta dos quais essa maledicência se desenvolve. E se se aproveitasse o « génio » que se gasta nesses torneios, de preferência a escrever coisas « sérias » ? — Literatura portuguesa contemporânea: uma tempestade num copo de água.

* Inutilizando todos os ataques com a sua bonhomia.

* Como é possível que um coração esteja durante sessenta anos ou mais contìnuamente a bater, sem se impacientar, sem se aborrecer, sem amuar, sempre fiel, cumpridor, discreto, através de tantas fadigas, de tantos sobressaltos, de tantas aventuras, de tantas procelas, — através de tantos trabalhos que lhe damos!

* « Gralhas » : precalços destinados, pela irritação que provocam, a desviar o autor do desgôsto que, publicada, a sua obra invariàvelmente lhe dá.

* Êsse homem, em suma, considerava-se letrado — porque ia tôdas as tardes conversar para uma livraria.

* Porque é que êste, ou aquele, ou aqueloutro, só nos dá, de longe a longe, uma pequena amostra sua? Quê! Será possível que fiquem na sombra precisamente os melhores? Serão realmente os menos profundos — que vêm à superfície?

* Língua castigada: pobre língua!

* Ganhar o pão de cada dia com o suor do seu amor-próprio.

* O meu pudor de autor, é claro, varia com o género de publicação. Se é um livro, o facto de, para o ler, ser necessário dar-se ao trabalho de abri-lo, indica já que o leitor é um pouco dos nossos, e então ouso mostrar-me com um relativo à-vontade. Mas num jornal, que se arrasta por sôbre tôdas as mesas de tôda a parte e no qual podem cair certos olhares distraídos, só poderia escrever, tenho a certeza disso, depois de fechar muito cuidadosamente o meu «eu» à chave. Numa revista, por exemplo, já é melhor. O grande defeito aqui é de não estar só, como no livro. E tenho também, por isso, de tomar um certo número de precauções, — por causa do olhar indiscreto e irónico que me pode deitar o vizinho do lado...

* Abaixo as fórmulas feitas! Abaixo a mania de argumentar com «receitas» tiradas dos livros dos outros, antes que pelo próprio elas sejam verificadas! Abaixo aqueles que se guiam pelas cabeças alheias, mesmo se são grandes cabeças! Abaixo a incapacidade de ser si mesmo, mesmo que seja pior!

* Aplauso geral: não caça no terreno de nenhum dos outros.

* A especialidade daquele homem de letras — são as dedicatórias.

* É um «bem-pensante», quere dizer: não pensa.

* Se queres verdadeiramente realizar uma obra, trata de ser menos interessante do que ela.

* Em suma: é-me agradável dar prazer a uma criatura dizendo-lhe algumas palavras elogiosas em que há um certo fundo de justiça.

* Vou à janela ver onde é o « fogo » (passaram bombas com grande estardalhaço): uma lua enorme, descomunal, em fusão, amarelo-cobre, poisada quási no casario negro.

* Aquele homem, que vive da « glória » de ter tomado uma iniciativazita qualquer há uns vinte ou trinta anos, tem o costume de nos abandonar com complacência a sua dextra mole, como se nós a devêramos beijar. É extraordinário, mas há ainda realmente criaturas que edificam a sua superioridade sôbre a maneira de estender a mão aos outros...

* Arrumo de vez em quando, cuidadosamente, o meu quarto — para me arrumar um pouco a mim mesmo.

* Se és verdadeiramente psicólogo toma cautela com o teu pior inimigo: a subtileza. Olha mais para a « realidade » do que para a finura das tuas explicações. Lembra-te que a verdade tem também por vezes feições grossas — e até mesmo grosseiras.

* Na sua solidão esmagadora, êste homem sentia-se quási feliz quando qualquer pobre diabo na rua vinha pedir-lhe o lume do cigarro.

* Aquele homem transporta para o campo dum ideal elevado, sistemàticamente, todos os azedumes que lhe vêm da sua existência atribulada e mesquinha.

* Todos tinham a certeza de que o pobre doente dentro de instantes morreria. Mas, contra tôda a espectativa, a agonia prolongava-se indefinidamente. Então fêz-se uma pausa nas lágrimas para esperar pelo verdadeiro « fim » — e recomeçar o pranto na boa altura.

* Que curiosa situação a dêste homem de letras barafustando, a propósito do livro dum outro, contra os excessos da introspecção, e mostrando ao mesmo tempo a falta que um tal exercício lhe faz, pois poderia talvez então vigiar-se um pouco mais — e não dar aos seus semelhantes o triste espectáculo dum despeito mais claro do que a água clara!

* Não há certamente coisa mais esgotante nesta vida que sustentar uma conversa com uma criatura que parece ter sôbre as coisas exactamente as mesmas opiniões do que nós.

* Tinha tanta sorte, aquele diabo, que até as mentiras que dizia acabavam por ser verdade.

* Consagração é estabilização. Não me consagrem — que eu desconsagro-me...

* De vez em quando aparecem nas confusas letras nacionais criaturas que, cansadas dos bens materiais, aspiram à glória pelo espírito. Depois de serem abastadas, resolveram ser inteligentes. E como a « crítica », benévola, avalia sàbiamente o talento de cada um nas artes de preferência pela massa de acções e obrigações que se guardam no fundo duma gaveta, vá de encher, ao abrigo desta impunidade, um certo número de fôlhas de papel, atabalhoadamente, com pelo menos outras tantas grossas inépcias. Achamos muito bem. Porque não recorrer a mais esta Ilusão para viver satisfeito? Simplesmente parece-nos que, para bem do país, para bem da nossa posição aos olhos dos outros (que por acaso nos podem ler), deveria haver um pouco mais de decôro. As inépcias começam na verdade a ser desbragadas de mais. De tal modo que tomamos a liberdade de propor que semelhantes criaturas procurem, discretamente bem entendido, entre alguns jovens (que os há) vivendo para aí miseráveis e calados, uma pena, não digo de Toledo, mas correcta e algumas vezes mesmo inteligente, e a encarreguem de compor, tôdas as vezes que a idea lhes venha e a trôco naturalmente de algumas modestas notas de banco, o livro pretendido. Desta maneira beneficiarão: o rapaz, que come;

o « autor », que apresentará obra limpa ; e finalmente, além do país, o público, que terá no mercado mais uma produção banal, mas escrita desta vez com senso e com sintaxe.

* A minha deficiência de vocabulário. Por vezes ponho-me às voltas em tôrno do têrmo justo que me escapa — e faço análise « subtil » por impotência verbal.

* Que está a fazer aquele homem escrevendo ? Conquista a sua liberdade — de ter fome com altivez.

* O que afinal os outros mais admiram em nós — mais do que a coragem, mais do que a fôrça, mais do que a inteligência — é a sorte. Essa é que é a qualidade de essência verdadeiramente divina.

* Aquilo que no fundo eu procuro não é a vossa verdade, Gregos ; nem a vossa verdade, Troianos. É — « a outra verdade ».

* Que diabólica « partida » esta (« partida » que pode também ser feita involuntàriamente, por imbecilidade nossa, por falta de tacto)! Pôr-se uma criatura a falar elogiosamente do seu amigo e « camarada » — das letras, por exemplo — (quem sabe se para beneficiar um pouco por reflexo). E nós, pegando-lhe na palavra, desencadearmos de repente um panegírico entusiástico, desmedido dêsse homem — observando ao mesmo tempo na cara do nosso interlocutor o que aí se passa. Que variantes de expressão, que cambiantes subtis até ao infinito ! Pois que aquilo que êle esperava da nossa parte era antes uma concordância amável mas reservada, ou mesmo até algumas objecções severas, que êle poderia nobremente refutar. E nós desatámos neste destempêro ! Que fazer ? Pôr cabo, rudemente, à nossa exaltação, arriscando-se assim a revelar que a glória do amigo o que faz afinal é esmagá-lo secretamente ? Ou colaborar nesta apoteose descabelada que o reduz a êle, dolorosamente, a ínfimas proporções ? Ah, como êle nos está a detestar, a nós que lhe usurpámos o direito, que como amigo lhe pertencia, de dizer bem do outro, êsse monopólio que

lhe permitiria distribuir o elogio — com conta, pêso e medida. (E a propósito: a isto não se poderá chamar, com uma certa justiça, « psicologia experimental » ?).

* ...eu que talvez tivesse sido feito — para não nascer.

* « Afinal » — dizia-me com cinismo e bonhomia aquele desherdado — « sempre encontro algumas mulheres que olham para mim com interêsse. Mas essas, no fim de contas, são aquelas que olham para todos ! »

* Desejaria fazer um pequeno pedido aos meus camaradas. É que todos nós, quando lêssemos um livro português, partíssemos sempre da hipótese que o autor, embora nosso compatriota, é nado e vivido obscuramente na Síria, ou em Ceilão, ou no Peru, — e que por essa razão nada sabemos da sua vida particular ! Isto para evitar aquelas desagradáveis misturas, das ideas, ou do estilo, ou da imaginação, que há no livro, com a vida conjugal, ou o hálito, ou os maus costumes do infeliz autor. Deixaríamos tudo isso para outra ocasião !

* Aquele homem era de tal maneira maleável, elástico, macio, que, por mais que tivesse procurado, o seu rival nunca conseguira fazer dêle um inimigo.

* Transformar sistemàticamente tôda a exaltação em obstinação realizadora.

* Acontece muitas vezes que o tímido filósofo, ou o manso poeta, salta para a praça pública, e irrompendo entre os homens de qualquer bando vem para a frente barafustar contra o inimigo — para mostrar a todos que é também um homem !

* Na crítica, naturalmente, a severidade deve crescer com o nível do escritor que se critica. O resultado, é claro, é que ao bom escritor são apontados mais defeitos (isto pela boa crítica, evidentemente) do que ao imbecil, ao qual se dizem apenas meia dúzia

de banalidades indiferentes porque quási sempre não vale a pena dizer mais. Simplesmente, a verdade é que duma maneira geral o nosso público não se apercebe ainda lá muito bem dêstes cambiantes. « Desancado », o bom escritor sai, aos olhos dêsse público, mais inferiorizado talvez do que o insignificante. De tal forma que a obra de justiça dos nossos jovens críticos está a sair ligeiramente ao invés. Donde, proposta: começar, invariàvelmente em tôdas as críticas, antes de mais nada por definir muito precisamente o valor real do criticado — de tal maneira que o que vem em seguida não possa já dar lugar a tão lamentáveis mal-entendidos.

* Êste homem é realmente esgotante. Fala em jacto contínuo: o Criador não lhe deu a noção dos silêncios.

* Um dia que tiver tempo desencadearei uma polémica, realmente extraordinária (vão ver!) de liberdade e cinismo, — entre « eu » e « mim ».

* A., que, a propósito duma catedral visitada durante larga viagem (sim, porque nem todos podem ir « lá fora »!) ou dum lindo pôr-de-sol observado da varanda da sua linda casa de campo, nos mimoseia com um « naco » de boa « prosa » tôda ela em « retorsidos »; B., que, *tout en se fichant du monde*, deixa correr conceituosamente sôbre o papel a pena que molha num frasco de gíria aproximadamente filosófica; C., que, cansado dos seus vãos triunfos « talleyrandescos », nos dá um « romance » em que revela aos seus « pategos » compatriotas o que são os encantos superiores da autêntica e verídica « vida cosmopolita »; etc., etc., etc., — não são escritores, dizes tu? Mas que outra coisa pensas tu que seja escrever senão muito simplesmente alinhar as chamadas palavras adiante umas das outras? É claro que me objectarás que o que é difícil é dar uma *expressão capaz* a *qualquer coisa* de consistente que valha a pena comunicar... Mas isto é já um ponto absolutamente secundário da questão — e é preciso não complicar as questões! (Já repararam que há coisas das quais não se pode falar « condignamente » senão em « calão »?)

* A linha do horizonte é sempre muito mais bela do que o que está para além.

* O « fraco » que eu tenho por aqueles escritores que escreveram só um livro, dois quando muito, mas admiráveis, — e que foram injustamente relegados para segundo plano pela « massa » dos das « obras completas » ! Como êles foram amáveis lembrando-se de que, mortais também, nós teríamos, para os ler, de igual forma os nossos dias contados !

* Uma obrazinha de grande actualidade a tentar talvez : *Pequeno Tratado sôbre a Imparcialidade*.

* Aquele que publica deve preparar-se para tudo ouvir sôbre a sua obra, guardando sempre o mais amável dos sorrisos. Receber, com igual agrado, as opiniões de todos os « matizes » das pessoas que o honraram lendo o seu livro, é nêle até mesmo uma obrigação... Pois não se chama àquele que escreve, escritor — público ?

* Queixamo-nos por vezes amargamente de que Fulano, ou Beltrano, ou Sicrano, está a tomar, no pitoresco campo das letras nacionais, um predomínio demasiado, e nos fere com a sua vaidade, a sua suficiência, ou o seu dogmatismo. Mas a culpa é nossa, e só nossa. Se o protesto viesse de leitores, bem estava. Mas vindo de nós, muito sinceramente vos digo que equivale realmente a uma confissão de impotência e mediocridade. Porque tomam tais atitudes essas criaturas ? Naturalmente porque não há ninguém a enquadrá-las. E « boi à sôlta lambe-se todo ». Solitário, assistido apenas da sua própria grandeza, o grande homem, é forçoso, acaba por perder o contrôle de si mesmo, acaba sempre por « disparatar ». Qual a maneira de o reconduzir ao seu lugar, à sua « humildade » ? Enquadrando-o, evidentemente : rodeando-o por tal forma de obras verdadeiramente sérias e corajosas que isto o obrigue tàcitamente a ser prudente e a voltar-se de novo mais para a sua Obra do que para vãos desígnios de domínio. Ora essas obras, é a nós, naturalmente, que

compete fazê-las. Beneficiaremos, então, duplamente: aplicaremos ùtilmente as energias que estávamos a gastar com comentários inúteis e, graças ao respeito mútuo que as nossas produções suscitarão, impedir-nos-emos d'ora-avante uns aos outros de cair em êrro igual.

* Férias! Emfim, um pouco de liberdade! Mas para que me serve a mim a liberdade, se eu escrevo justamente — para me libertar?

* O individualista impenitente e intransigente tem pelo menos esta qualidade dentro de certos sectores, como por exemplo a literatura: é que não pretenderá nunca ser chefe. A situação de franco-atirador basta-lhe.

* Porque não nos deixamos nós, pelo menos sempre que pudermos, viver como as crianças, quere dizer: viver de nos sentirmos viver? Ah, a minha lamentável incapacidade para não fazer coisa nenhuma, a minha detestável incapacidade de « inocupação! »

* Só um imbecil, é claro, poderá chamar cultura ao simples facto de se ter passado os olhos por sôbre um número considerável e até mesmo respeitável de palavras impressas.

* « Não me desagrada ser considerado um pouco artista » — dizia-me êste homem livre. « Aquilo que no homem comum é tomado como « defeito », é levado até certo ponto no artista à conta de « originalidade ».

* « É claro » — dizia-me um camarada — « que, como qualquer de nós, na vida corrente eu sou automàticamente levado a usar uma máscara, que é, porque a minha natureza a isso me conduz e talvez também por contraste defensivo, uma máscara de afabilidade e total insignificância. Mas aquele imbecil que um dia, atónito, me « descobriu », era tão imbecil que acabou por

crer que justamente aquilo que eu escrevia — é que era a verdadeira máscara! »

* Uma das obras mais necessárias e mais difíceis de realizar para o filósofo, é a divisão da sua personalidade em compartimentos estanques. O filósofo tem, não só, evidentemente, de viver, como também de « experimentar ». Mas tem também de salvaguardar a sua filosofia. Sofrer tôda a espécie de avatares e contactos sem que sobretudo o seu propósito de filosofar seja atingido, amolecido, desfeito, eis o que êle procurará regular com êsses seus compartimentos estanques. O que exige porém, naturalmente, uma grande habilidade — e uma grande firmeza também.

* Ai, aquilo tudo que nós deixamos levianamente escapar, de fundamental para o estudo da verdadeira substância da vida, no que há de contraditório, de incoërente, de paradoxal, de absurdo, na nossa apagada existência quotidiana!

* Jovem camarada, jovem camarada, se tu soubesses como nós compreendemos bem o que tu sentes! É o teu pudor — que é como quem diz o teu orgulho — e também um pouco (sejamos sinceros!) a tua cobardia, o que te faz hesitar. Admitamos que de facto (sem isso talvez não hesitasses!) tens dentro de ti alguma coisa para dizer, admitamos que não te impele apenas a vaidade, uma vaidade imbecil — pois o caminho é duro e é ingrato. Ardes dêsse desejo. Mas como te parece grave pôr o teu nome debaixo seja do que fôr! Emfim, ousaste fazê-lo — a tremer. E eis que, inesperadamente, alguns dias depois, encontras um amigo, ou um conhecido, daqueles que sabem tudo da vida pela simples razão que não têm problemas, exteriores ou interiores, a resolver, daqueles que nunca lêem nada, mas que, para teu martírio, deu com o teu nome na fôlha, e agora te pregunta se aquilo te pertence, se foste tu que « escreveste », olhando-te com o olhar carrancudo e animal daquele que fareja um traidor, pronto a esmagar-te sob o seu infinito desdém lançado do alto daquela « autoridade » na vida de todos os dias, que tu, complicado e tímido como todos nós, não tens seguramente ainda nessa altura. Mas não te importes.

Com a idade, a confiança dentro de ti renascerá — ante o espectáculo, cada vez mais franco à medida que os anos passam, da vaidade de tôdas as coisas dêste mundo, entre as quais é possível que de novo encontres, mas agora talvez já um pouco amolgados, os olhares e os sorrisos « superiores » dos teus amigos e conhecidos de outrora. E então compreenderás que nunca poderá deixar de ter foros de cidade aquilo que é verdadeiramente « sincero », aquilo que é verdadeiramente « humano », e, com a aceitação quási cínica e a desenvoltura fácil que dá uma plena « boa consciência », ousarás, deixando cair as máscaras que os outros te impuseram, descobrir emfim a tua verdadeira face.

* Esforcemo-nos — não acham? — por não confundir no escritor a verdadeira maturidade com a « compostura » daqueles plumitivos de alma vulgar que, tendo de facto farejado um pouco o que era a vida « prática », logo se refugiaram còmodamente em qualquer atitude, engenhosa ou não engenhosa, mas que em todo o caso não os compromete. Prudência não é maturidade. E pode haver maturidade com imprudência.

José Bacelar.

PRIMEIRO DIÁLOGO SÔBRE A PINTURA

INTERLOCUTORES: O AMADOR, O CRITICO, O PINTOR

O Amador — De há pedaço vos escuto; e agrada-me verificar que as ideas em que estais de acôrdo corroboram as minhas. Disse o Pintor que a Arte deve dar prazer, e até, para além do prazer, tranqüilidade. Disse o Crítico que a sensação de prazer deriva de multiplicar causas, entre as quais, na Pintura, o arranjo inteligente das linhas, dos planos, das côres. E quando é intenso o prazer, a Beleza é certa. Consenti que eu aplauda uma conclusão tão evidente. Deleite do espírito, Beleza, Arte são têrmos, em meu entender, quási sinónimos. Não logro dissociá-los. Talvez por isso eu não compreenda a Arte Moderna, demasiado iconoclástica para o meu gôsto e subtil. Chego a ter a impressão de que não é a Beleza que hoje em dia o pintor procura.

O Pintor — E de facto não será. A obra a fazer, que já vive em mim quando pego no pincel, é o que determina o conjunto das minhas faculdades. Quero-a forte, plena, abundante. Quero-a proporcionada à minha paixão. Bela? Naturalmente. Mas a Beleza é sobretudo uma recompensa (um maná) que nos cai do céu. Importa trabalharmos como se ela nada fôsse: para que os encontros divinos se possam dar, e porque, em suma, o principal em Arte ainda é aquilo que não premeditamos.

O Crítico — Sem dúvida. Mas os encontros a que te referes, ó Pintor, são motivados pelo movimento da tua poesia. As formas de Beleza que não premeditaste é forçoso no entanto que as consideremos obra tua, à maneira das regiões desconhecidas que

ficam pertencendo a quem as descobre; marcam o teu génio. Ora, essas formas de Beleza desconcertam o Amador, perturbam-no, derrotam-no.

O AMADOR — Assim é.

O PINTOR — Eu reconheço-o. Muita gente, que supõe entender-nos em teoria, na prática volta-nos as costas. Todavia, eu falo a minha linguagem, a única que sei e posso falar. Se alguém tem culpas neste mal-entendido, ¿ não será antes a pessoa que vem de longe, com a alma vestida de superstições de outro mundo ?

O AMADOR — Surpreende-me a acusação. Trata-me de ignorante, de incompetente. Não me atribuas um defeito que em verdade espantaria que eu tivesse. Pois creio sinceramente estar bem de pé neste mundo. Ignoro os devaneios dos poetas, as abstracções dos filósofos. Aprecio a Natureza tal qual os meus sentidos ma oferecem, sem imaginar proporções, harmonias, equilíbrios mais perfeitos que os que contém uma formosa païsagem.

O PINTOR — Quando digo outro mundo, refiro-me a quaisquer outros mundos, que não o da Arte.

O AMADOR — ¿ E não estará a Arte ligada à Natureza ? ¿ Não serão os espectáculos naturais as fontes inspiradoras do artista ?

O PINTOR — Por certo não como tu julgas. A Natureza tem de ser mãi e não madrasta, mestra e não déspota. É perigoso deveras o diálogo do artista com as fôrças naturais. Os teus modos decididos, ó Amador, ao abordares questão tão grave, tão semeada de mistério, lembram-me o intruso, que irrompe calçado e vozeando no templo, quando as primeiras condições seriam guardar silêncio e andar descalço.

O CRÍTICO — Do que acabo de ouvir ressalta que o Amador concebe a Arte como simples cópia da Natureza, o que se me

afigura um preconceito bastante temerário. Porque razão, comparando-a com a Filosofia, com a Mística, com a Sabedoria, houvera de ser a Arte a única, dentre as actividades espirituais do homem, reduzida a um estado de servidão? E que servidão! Contentar a inteligência com o reproduzir exterioridades, distâncias, coloridos, figuras geométricas; circunscrever o engenho às dificuldades do pormenor; ter a Estética por tanto mais admirável quanto mais acessível ao sentimento naturalista do espectador profano, escolher para critério da perfeição a vulgaridade!... Eu sei, amigo, que te repugnam estes extremos. Tão sòmente desejarias, durante os teus passeios pelas galerias das Exposições, andar menos exposto a surpresas. Mas, acredita-me, tu próprio não tardarias a lamentar-te se, por impossível, os pintores viessem a adoptar os teus conceitos estéticos. Satisfeita a vaidade, logo passarias a sofrer no teu amor sincero à beleza.

O Amador — Não percebo aonde queres chegar.

O Crítico — Vou dar-te um exemplo. A fotografia a côres entrou já na fase que precede as grandes inovações técnicas, e é fácil prever o dia próximo em que todos os tons duma païsagem serão materialmente captados pela objectiva. Ora, diante duma interpretação da Natureza assim feita, cuidas que poderias ressentir prazer igual ao que tiras dum quadro? Os teus gestos de protesto bem mostram que não. No entanto existiria lá tudo — tudo o que há pouco julgavas necessário e suficiente: os equilíbrios, as proporções, o cromatismo do céu, das árvores, das flores, e até a transparência do regato que murmura por entre os seixos. E, em fim de contas, falta o melhor. O documento — apelo para a tua imaginação — é árido, sêco e vazio. Falta-lhe a seiva, a substância. Falta-lhe aquilo que a mão humana do pintor, por meio de maravilhoso artifício, grava na tela.

O Amador — Sem esfôrço te acompanho, pois nunca imaginei que o pintor devera ser um vulgar copista. Antes, um intérprete. Que se trate da Música, do Bailado, ou da Literatura, a Arte sugere, representa, traduz, suscita, evoca; interpreta, dum

modo geral. Quanto a mim, só pretendo que a interpretação seja fiel.

O PINTOR — O mal está aí.

O CRÍTICO — Fiel, dizes tu, ó Amador, fiel para os teus olhos, para os hábitos em que puseste os teus olhos, para os limites que as circunstâncias traçaram à tua curiosidade e ao teu sonho. Como não reparas que o pintor tem olhos diversos dos teus e que, portanto, a fidelidade implica para êle condições diversas? O pintor não o é por habilidade manual, mas por impetuosidade e por riqueza dos sentidos. E, ainda mais que por causa dos sentidos, é-o por singular virtude do entendimento. Êle vê, não apenas como quem olha e passa porque tem de fazer coisas de maior importância; êle vê com inteireza, por vocação e por destino: vê com os olhos da alma. Citar-te-ei o caso daquele Mestre, um dos fundadores do impressionismo, que costumava rejeitar os modelos, cuja epiderme absorvesse a luz. Sorriam naturalmente os incrédulos. Contudo, o facto é de ordem experimental. As superfícies baças e porosas (digo as peles feias), mergulhadas num ambiente luminoso, comportam-se por modo diferente das superfícies lisas, consistentes e pulidas, sôbre as quais a luz se reflecte ou refracta ou resvala. O Pintor viu essa realidade, para os outros encoberta; e, conhecendo por instinto que as formas são tanto mais belas e puras quanto mais generosamente resistem à vontade destruïdora das fôrças da Natureza, isto é, quanto melhor permanecem na sua unidade, no seu ser, entrava em melancolia pôsto em presença duma epiderme gasta, sem personalidade estética, e sofria como ante um padrão da desordem destoando no seio da harmonia universal. Gosto de meditar neste exemplo, onde o artista, depois de afirmar o valor transcendente da Arte, nos explica quão profundamente o amor das formas está ligado à paixão da immortalidade. Emquanto trabalha êle busca, embora inconsciente, o plano, o contôrno, a mancha de luz, o reflexo essenciais e reveladores, em que o tempo voraz não morde. De jeito que, sem querer, a cada passo, e só porque tem os olhos abertos, êle coteja os arcanos da vida. — Considera agora, ó

Amador, a escala de expressões de Beleza quási infinita, ao longo da qual se desenrolam os aspectos da Pintura. Desde os jogos da luz e da sombra até aos misteriosos contactos da matéria e às correspondências espirituais que significam ; desde o retrato voluntário, objectivo, até aos abandonos da íntima confissão, segundo o pintor se volta para fora ou para dentro ; desde o incidente pitoresco até às figuras alegóricas, aos mitos e aos símbolos ; desde o pormenor exacto e sensual até às investigações derradeiras acêrca das formas originais tiradas do Caos pelo Criador.

O Pintor — O Crítico acaba de colocar o problema da Arte como interpretação da Natureza. Creio deveras que a Beleza existe condensada e resumida na obra de Arte, emquanto na Natureza jaz dispersa e, por vezes, desfigurada sob a massa enorme de matéria que enche os mundos. Há, pois, uma tabela de equivalências, que faz parte da linguagem pictórica e a que é preciso o espectador estar afeito para ler correntemente um quadro. Em si mesma, a Pintura, flor dum ofício áspero e cheio de subtilezas, é sem dúvida enigmática. Todavia não me parece que essa alquimia, aliás maravilhosa, essa transposição dos valores naturais em valores estéticos por via do pincel, essa exaltação plástica e crómica de quanto os nossos olhos nos alcançam, essa corporização na tela de fantasmas entrevistos ou pressentidos, não me parece que isso exgote o ideal da Pintura, nem sequer seja a razão suprema que nos move. Mencionaste, ó Crítico, a diligência do pintor, entretido, durante o trabalho, a arrancar a obra à voracidade do tempo. Eis aí o traço constante da nossa ambição. Com efeito, o gôsto de criar, que nos distingue dos demais homens, leva-nos a querer, para a obra que de nós vai receber vida, as condições duma existência segura, intemporal. Até que termine o quadro, o pintor é como a mãi voltada para o filho inerme. Os impedimentos serão removidos com manha, com ternura, com violência, e corridos os riscos necessários. Porquanto é a obra o que importa. E nela não sei se a Natureza ficará gloriosamente traduzida. Outra realidade me preocupa : a da própria obra, cujo conteúdo, seja qual fôr, e ainda que de pura invenção, há-de falar aos sen-

tidos e à inteligência, representando, inalterável, uma fonte de luz, de calor, de prazer fundo e secreto.

O Crítico — Ora, após várias digressões, eis que de novo tornamos à grande encruzilhada em que todo o mundo julga compreender-se entre si. Volta a falar-se de prazer: o quadro, fonte de prazer. Mas tu hesitas, ó Amador, suspeitas do prazer em questão. Enganas-te, entretanto, se cuidas que o criador quere à sua obra com o amor exclusivo do onzeneiro. Tão soturna cautela seria, a-par de monstruosa, inverosímil, contrária à essência irradiante das Belas-Artes. O facto de o pintor não transigir quanto ao ideal de Pintura, de sujeitar a matéria dócil das côres ao seu íntimo sonho e não a fórmulas e a receitas académicas, de maneira que o quadro resulte qual filho do próprio sangue, é ainda, é sobretudo por bem da Beleza. Transigir representaria para êle uma espécie de traição, na qual, sacrificando a sua razão de ser como artista, ver-se-ia automàticamente despojado do poder criador. — Aconselho-te, amigo, a que reconsideres. Desembaraça-te de importunos preconceitos. Não desanimes, porém. Lembra-te do que o Pintor dizia há instantes, aludindo aos encontros propositadamente chamados divinos, de tanto que excedem os nossos cálculos ordinários e previsões. Encontros de que não é êle o único a gozar as imprevistas transcendências; és tu, sou eu (um dos traços permanentes da criação estética é o sentido de universalidade), por pouco que da tela nos abeiremos possuídos de confiança, rendidos, naquele estado de abandono consciente que permite as comunicações espirituais. Agora, se vais em busca de meras reproduções, identidades, evocações, memórias, estás perdido.

O Pintor — Sim, a Pintura é original: feita para matar a sêde. O quadro deve sair inteiro das entranhas do Pintor, exactamente como o fruto, depois de amadurecido, tomba da árvore. Sem pressões externas, sem gestos cúmplices. Falaste de intransigência, ó Crítico. Houveras talvez de ter ajuntado que nos é fisicamente impossível dar ouvidos a estranhos. Sob êsse aspecto, o artista nasce talhado num bloco. Isto não que lhe convenha

evitar as comuns influências, tapar janelas e portas, isolar-se por sistema, senão por mania. Muito ao invés, pois não consta, em caso algum, ter chegado a mestre o pusilânime, que não se atreveu a tirar a lição dos homens e das coisas. O que assevero é que tais experiências, incluso as proveitosas — e o proveito depende do grau de sinceridade com que nos entregarmos à paixão de conhecer — tais experiências, tais aprendizagens não passam dum preâmbulo. Servem de preparação; estimulam a curiosidade; na dor e na alegria rasgam horizontes. Tomo para exemplo Dante, conduzido através das païsagens do Inferno por Vergílio. Fica bem a gratidão ao Poeta. Mas o espírito de disciplina não basta. Nem sequer na vida normal, que fará na Arte! Dante deixa Vergílio no Purgatório, e prossegue. É preciso que um dia, dispondo-se o pintor ao trabalho, possa dizer: decidi esquecer tudo; ou melhor: estou pronto a esquecer tudo. Assim como do alto do rochedo a ave delibera emfim atirar-se ao espaço, fiada no vigor das próprias asas. Porque só então começa verdadeiramente a Pintura.

FERNANDO AMADO.

PERSPECTIVA

UM CONGRESSO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA

Em Agôsto último realizou-se em Paris um congresso internacional que, de quatro em quatro anos, reúne alguns filósofos e muitos professores de filosofia representantes das universidades e escolas superiores espalhadas por todo o mundo. A Xavier Léon, falecido recentemente, deve a filosofia francesa muitíssimo daquele trabalho invisível que sempre realizam os talentos organizadores, e a filosofia internacional a idea destas reüniões que, desde 1900, se têm realizado regularmente antes e depois da grande guerra. Êste congresso fôra antecipado de um ano para comemoração do tricentenário da publicação do *Discurso do Método*. Mais de trezentas e vinte comunicações foram feitas por mais de outros tantos participantes dêste grandioso e notável congresso, cabendo a Descartes, ou a problemas levantados directamente pela sua filosofia, cêrca duma quinta parte do número total das comunicações. Além dos «estudos cartesianos» outras secções mereceram o interêsse dos organizadores: «o método e os métodos», «lógica e matemática», «causalidade e determinismo», «análise reflexiva e transcendência», «valor: as normas e a realidade». Além dos participantes activos, muitas outras pessoas se inscreveram para ouvir ou discutir as comunicações apresentadas, e muitas vezes o número total de participantes, entre activos e associados, devia ter ultrapassado o dôbro do número de membros activos. Foi, pois, o maior congresso de filosofia até hoje realizado, o que, se o não explica o prestígio da reflexão filosófica na hora presente, talvez seja um indício de necessidade ou valorização do trabalho de pensamento. Outros motivos poderiam ter contribuído para êste resultado e, dentre êles, o mais importante deve ter sido o momento extraordinário que vive Paris: a sua grande Exposição.

Na sessão solene inaugural, presidida pelo Ministro da Educação e com a assistência do Presidente da República, foi pronunciado um discurso por Paul Valéry sôbre a influência de Descartes no pensamento e na arte; outro por Brunschvicg, cheio de emoção, em homenagem a Xavier Léon; outro de Lord Samuel, representante da Inglaterra, bem comprehendido na sua ironia e no seu desejo de acção positiva da filosofia no trabalho de esclarecimento tão importante na confusão da época em que vivemos. O que deu, porém, a nota mais significativa a esta sessão foi a carta do seu presidente honorário,

lida por Brehier e escutada religiosamente por tôda a assistência. O carinho e o respeito pela personalidade de Henri Bergson, manifestados mesmo por aqueles que discordem da sua filosofia, é uma atitude distintiva do verdadeiro espírito filosófico como aqui se patenteou. Essa carta, à qual já alguém em Portugal chamou testamento pedagógico, é uma bela síntese do pensamento cartesiano, mas quere-nos parecer que pouco tem a ver com o íntimo do pensamento de Bergson e, como tal, não pode valer para nós como testamento. «Agir como homem de pensamento e pensar como homem de acção», que tal é a conclusão da sua carta, pode ser uma máxima própria a uma filosofia de engenheiro, como à de Descartes chamou Laberthonière, mas não própria e adequada a uma filosofia que se move em planos de ser bem distintos e admite diferentes formas de acção em correspondência com os planos considerados, como o faz a filosofia de Bergson. «Agir como homem de pensamento» significa o intento de realização de valores a inserir pela acção, o que é perfeitamente concorde com a ética bergsonista; todavia o complemento simétrico só pode ser motivado por uma falsa analogia de correspondência entre acção e pensamento. As relações entre acção e pensamento podem discutir-se — diz Bergson nesta carta, e com isto mostra-se quanto êle achou a sua fórmula imprecisa. Pensar como «homem de acção» é, de facto, uma péssima fórmula a propor aos homens. É o pensamento que pode ser norma de acção, mas a acção no sentido moral não pode ser norma de pensamento. O primeiro momento desta máxima talvez exige demasiado muito, mas o segundo momento exige demasiado pouco...

*

A esta seguiram-se as sessões plenárias. A primeira apresentou a leitura das teses e discussões de Hans Reichenbach (Istambul); de Federigo Enriques (Roma); e de H. J. Pos (Amsterdam). O primeiro tratou das «características principais da filosofia científica» e marcou claramente a sua atitude não-cartesiana. Na sua opinião, a filosofia científica actual abandonou o ponto de vista matematicista que Descartes lhe imprimira. Não são os ennunciados necessários da matemática que podem servir de fundamento à filosofia das ciências, mas sim os ennunciados de probabilidade das ciências físicas. Para Reichenbach, como para a Escola de Viena, as matemáticas são certas mas desprovidas de conteúdo; são tautologias que nada podem afirmar sôbre a realidade. O contrário sucede com os ennunciados das ciências físicas: têm conteúdo, mas não são certos, porque formulam predições ou ennunciam previsões. E daqui Reichenbach conclue a sua já conhecida tese: os ennunciados probabilitários não são verdadeiros porque traduzem atitudes semelhantes à do jogador que aposta, e o valor verdade, que pode ou não vir confirmar a aposta, é um dentre vários e não um dentre dois como pretendia a lógica clássica. Descartes admitia que a matemática podia ter significação real; porém, a matemática, segundo Reichenbach, dá-nos apenas regras de sintaxe úteis para a formulação das leis da natureza. É a probabilidade a lógica própria ao

real e a lógica clássica a dois valores tem aplicação restrita apenas na matemática tradicional e é um caso particular da lógica a mais de dois valores requerida pela probabilidade.

Enriques tratou do «problema da razão» e repetiu as conhecidas teses acêrca da razão experimental, que Leonardo Coimbra entre nós desenvolvera. Emquanto Reichenbach admite ennunciados provindos duma razão pura, embora lhes tire a possibilidade de serem ennunciados sôbre a realidade, a posição de Enriques nega êste dualismo para afirmar a existência duma razão que é reciprocidade constante com o real. A razão pura, no sentido de Kant, com a capacidade de formulação de juízos sintéticos *a priori* ou, também segundo Kant, a razão capaz de juízos analiticos e tautológicos, não pode explicar nem corresponder à razão cientifica. A história do pensamento cientifico mostra-nos uma adaptação progressiva do real à razão e da razão ao real e não, como o sugere a idea duma razão pura, uma conformação a princípios prestabelecidos. A teoria da razão científica que Enriques desenvolve pretende evitar o formalismo da razão pura e o empirismo, como tendência oposta. A nova epistemologia deverá procurar a sua base e o seu método «na crítica histórica dos conceitos científicos». Sabemos já o que esta crítica consegue: demorando-se na análise dos conceitos esquece o que é mais importante do que os conceitos: o valor metodológico que êles possam ter, sem que, por isso, seja necessário a sua correspondência com as coisas. Valorizar o conceito e desvalorizar o pensamento cousista é uma contradição; os conceitos científicos que a história das ciências nos mostra ter usado exclusivamente como método correspondem a criações duma mentalidade cousista. A evolução desta tendência chegou à compreensão disto e revelou o juízo como mais importante no trabalho de análise a realizar, mas não conseguiu libertar-se dum certo psicologismo que lhe impediu o progresso. Quere-nos parecer que só a escola de Viena, com a sua teoria do «ennunciado», conseguiu a libertação destas dificuldades. Pode dizer-se que a atitude de Enriques é um ataque ao positivismo e uma defesa do positivismo. Ataque na medida em que se opõe ao estatuto definitivo e estático dos limites da razão; defesa na medida em que preconiza uma filosofia assente sôbre as ciências. Não haverá aqui uma posição ambigua na pretenção duma razão única a que caberiam funções diversas? Não terá a razão um labor especulativo e um labor metodológico radicalmente diferentes? E porque motivo pretender sempre reconduzir um ao outro? Reduzimos a razão apenas ao aspecto especulativo? caímos numa das muitas formas possíveis da filosofia idealista. Reduzimo-la ao aspecto metodológico? não poderemos libertar-nos, ou do pragmatismo convencionalista, ou do positivismo, ou da filosofia do «como se», ou do chamado cientismo.

A comunicação de H. J. Pos versou o problema da «origem do método». O naturalismo explicou a origem do método como um esfôrço biológico de adaptação e de defesa. O naturalismo, admitindo a continuïdade de evolução

do animal ao homem, considerou idêntica a sua função, quer na ciência, quer noutras formas da vida do pensamento. Mas, em vez de procurarmos a origem do método na evolução temporal, devemos procurá-la no próprio espírito humano. O método é precientífico, mas não é de natureza biológica. Há entre o pensamento científico e a luta do homem primitivo não sòmente uma grande distância, mas também impossibilidade de chegar dum ao outro por uma ascensão contínua, pois o ponto de partida e o terminal são absolutamente heterogéneos. O êrro do naturalismo, e vulgar a todo o homem e mesmo ao homem que pensa, é pretender atingir realidades de ordem espiritual designando-as com termos de emprêgo correcto apenas no mundo que o cerca. Há a tendência para designar e representar as ideas ou os seres espirituais à imagem e semelhança das coisas que pertencem ao mundo da realidade concreta. E esta tendência é originária de falsos problemas e um dos grandes estorvos para o conhecimento do mundo interior e sua análise psicológica. O método é de ordem espiritual e não de ordem vital. O que para o autor é de natureza vital é a « maneira », mas não o método ; uma resultante de reacções de ordem causal, outro subordina a causalidade a um fim, mas causalidade e finalidade estão intimamente ligadas e não é entre elas que se encontra a linha de demarcação entre vida e matéria. O grande abismo, segundo Pos, não é entre a matéria e a vida, mas sim entre a natureza e o homem — e o método é produto da razão humana. Como tal, tem dois caracteres que lhe são próprios e que nem pertencem à inteligência-cálculo nem à finalidade : um moral e outro estético. Um certo psicologismo que serve ao autor para a crítica da explicação biológica do método vai permitir-lhe acentuar o carácter voluntarista do método ; uma certa falta de precisão na sua terminologia leva-o a transpor planos com alguma irreflexão. A-pesar-de tudo, porém, o mais importante da sua comunicação — a crítica à explicação naturalista do método — foi apresentada claramente e prestou-se a uma interessante discussão.

*

Na segunda sessão plenária apresentaram comunicações P. Bernays (Zurich) ; A. Fraenkel (Jerusalém) e Orestano (Roma). Bernays tratou da « investigação dos princípios lògico-matemáticos em relação com as questões filosóficas ». Como a distinção feita por Kant entre analítico e sintético não é pura de elementos psicológicos na sua interpretação, foi substituída pelo autor por « formal » e « objectivo », segundo a terminologia já seguida por Carnap. Ao contrário de Carnap e também de Reichenbach, o autor não identifica lógica e matemática porque há relações numéricas que traduzem factos do mundo real, como é bem conhecido na física e na biologia, e na lógica há também elementos formais e objectivos. E, para o autor, como também para Gonseth, é a lógica considerada como « teoria do objecto ». A crítica que Bernays dirigiu ao neo-positivismo provém dum ponto de vista radicalmente diferente do que em tais questões tomou a escola de Viena. O seu critério intuitivista na explicação dos fundamentos da matemática, de acôrdo com

Brower, não lhe permite a análise dos elementos com valor metodológico, que o positivismo fêz com grande sucesso. O seu ponto de vista é um ponto de vista objectivo e portanto desconhecedor do critério usado pelo positivismo na identificação da lógica e da matemática como tendo ambas a missão de formular enunciados tautológicos. Objectivamente ou intuitivamente não pode ser isto notado, porque a generalidade e a necessidade são qualidades só reconhecíveis segundo outros caminhos. A discussão que se seguiu mostrou que muitas vezes a solução dum problema provinda dum «ponto de vista» pode ser diferente da solução para o mesmo problema partindo de outro «ponto de vista», sem que nenhuma delas seja considerada menos correcta do que a outra. A diversidade está implicada nos «pontos de vista» e não na natureza do problema. A refutação ou a confirmação da solução dum problema só podem conseguir-se a partir dos «pontos de vista»: ou se invalidam estes lògicamente ou se mostra que são insuficientes para o suporte das conclusões.

A comunicação de Fraenkel foi escutada com grande interêsse. Os seus trabalhos, escritos em alemão, são conhecidos em todo o mundo e na Alemanha, a-pesar-da procedência judaica do seu autor. É considerado como o mestre mais competente nos nossos dias sôbre filosofia das matemáticas, em especial dos problemas levantados por Cantor e da teoria dos grupos. O seu tema, «descontínuo e contínuo», foi tratado com profundeza e esclarecido matemàticamente pela análise filosófica a que fôra submetido. Foi isto a confirmação segura de que os mais difíceis problemas da ciência têm raízes que se alongam por outras regiões do conhecimento diferentes daquela e que pertence a especialidade do homem de ciência que os encontrou. Neste problema as dificuldades com que nos debatemos são as mesmas já encontradas há dois mil anos, mas isso não impede que se pretenda progredir na adequação de métodos capazes, se não de resolver a dificuldade, pelo menos de nos mostrar donde ela provém e quais são as suas conseqüências imediatas ou longínquas. Há um abismo entre o carácter individual do discreto e o carácter homogéneo do contínuo, e é êste um dos problemas mais importantes da lógica e dos fundamentos da matemática — diz-nos Fraenkel. É o contínuo analisável quantitativamente? Ou ainda de outra maneira: é possível encontrar uma base de relação entre a aritmética (domínio do descontínuo) e a geometria (domínio do contínuo)? «Todo o número é um indivíduo caracterizado univocamente pelas suas propriedades: um ponto, pelo contrário, é idêntico a qualquer outro». A geometria descritiva é uma solução aparente para êste problema, porque a relação que estabelece entre um e outro deixa-os essencialmente independentes. As soluções que ao longo da história pretenderam resolver o problema deixaram-no como antes, e é mesmo possível que a antinomia matemática que o enunciado do problema revela tenha origem numa dificuldade de ordem lógica. Fraenkel passa em revista sucintamente as tentativas de Weyl, Hilbert, Poincaré, Russel e de Brouwer. É a tendência intuicionista de Brouwer, que lhe dá os elementos mais importantes para a nova posição do problema. Existência

matemática é construtivismo e, assim, o princípio da não-contradição é insuficiente para avaliar da verdade dum enunciado matemático, da mesma maneira «que a impossibilidade de demonstrar a culpabilidade do acusado não constitue prova da sua inocência». Os resultados obtidos mostram-nos opiniões diversas ante um problema idêntico para todos, e Fraenkel, citando Poincaré, termina a sua comunicação com estas palavras: «os homens não se entendem porque não falam a mesma linguagem e porque há linguagens que se não aprendem».

Orestano, sem a profundidade do orador antecedente, marcou a sua tese com a vivacidade própria dum latino e defendeu o primado da idea de ordem na fundamentação da lógica pura. Os seus pontos de vista são importantes e pretendem descobrir o elemento fundamental e último que englobe todos os esforços, sempre parciais, da chamada lógica clássica e das lógicas modernas. Uma primeira reflexão levou-o à constatação de que, na lógica pura, havia de facto princípios universais, mas, juntamente com estes, regras que só podiam ter emprêgo restrito e condicionado. Êle repousa os seus fundamentos no princípio da identidade, mas não consegue abranger as relações matemáticas, por exemplo. Mas não só a matemática, também a mecânica mostrou a incapacidade da lógica tradicional, devido à sua conformação exclusiva no tratamento de entidades substanciais. Por estas e outras razões, Orestano admite uma lógica pura cuja função seja a busca do «acôrdo do pensamento consigo mesmo» e cujo domínio seja exclusivamente o do pensamento coërente. O acôrdo do pensamento coërente com a realidade exige a aplicação de categorias do entendimento, «grandes coordenadas do pensamento que constituem os esquemas da conceptualização». Teríamos assim uma lógica categórica ao lado da lógica pura, e é na admissão duma lógica categórica e na sua justificação que está o valor dêste trabalho de Orestano. A sua classificação admite três tipos: a lógica matemática, cujo domínio de aplicação é a categoria da quantidade e da grandeza; a lógica das classificações, aplicável sôbre as categorias da qualidade e da substância; e a lógica dos comportamentos, ou seja a lógica e empregar na categoria funcional e dinâmica da realidade. Esta última englobaria as tentativas recentes para a formulação duma lógica polivalente, da lógica potencial de Pastore às diferentes tentativas de construção duma lógica ontológica e suas correspondentes metodologias. Por esta classificação se pode notar quanto é diferente a direcção seguida por Orestano da que foi posta em relêvo pela escola de Viena: a não identificação da lógica com a matemática, e a admissão duma lógica própria à matemática e diferente da lógica própria às metodologias referentes a quaisquer outros sectores da realidade.

*

Na terceira sessão plenária foram ouvidos trabalhos de Louis de Broglie (Paris); de Marcel Barzin (Bruxelas) e de W. P. Montague (Nova-York). O trabalho do primeiro fôra lido por Maurice de Broglie, irmão do autor.

O assunto da sua tese tinha o título: «reflexões sôbre o indeterminismo em física quântica». Êste problema é um problema da actualidade e Broglie soube tratá-lo com a clareza e a profundeza já conhecidas dos seus anteriores trabalhos. O autor começou por notar que «determinismo» tem para o físico sentido diferente daquele que a filosofia lhe empresta e que pode ser assim definido: «a possibilidade de prever exactamente os fenómenos futuros a partir de dados provindos de observações passadas ou presentes». A interacção atómica no universo e o carácter aproximativo das nossas medidas e experiências são obstáculos à previsão exacta, mas ainda assim pode admitir-se o determinismo como convergência para um limite. Isto no domínio do macroscópico. Porém no domínio atómico a previsibilidade tem limites inultrapassáveis e que não podem ser explicados apenas pelas dificuldades da observação. As ideas da física clássica deixam de ser meios auxiliares de observação logo que o «quantum de acção» se mostra eficiente, isto é, quando se desce à escala de grandeza do mundo atómico. Em vez de previsibilidade rigorosa há probabilidade de previsão no domínio estatístico; e então determinismo só terá sentido, não em relação aos fenómenos elementares, mas só em relação a grande número dêstes. As relações entre determinismo e causalidade não são sempre claras: alguns autores consideram o conceito de causalidade menos extenso que o de determinismo. Entendendo determinismo no sentido definido acima, Broglie considera o conceito de causalidade mais vasto que o de determinismo, pelo menos na física quântica, em que é possível encontrar relações de ordem causal num sentido largo sem que seja necessária a admissão do conceito explicativo de determinismo.

Barzin apresentou um trabalho sôbre «probabilidade e determinismo». Mais uma comunicação de grande interêsse para a compreensão e situação valorativa dos problemas científicos e filosóficos. Há oposição entre leis causais e leis estatísticas? Como se sabe, tem sido esta oposição admitida e considerada mesmo como a solução de alguns importantes problemas. Mas não será esta distinção um critério metodológico sem nada ter que ver com a natureza íntima dos fenómenos sôbre os quais se aplica? É o que pensa Barzin. Depois da análise da teoria da probabilidade (com fundamento na razão suficiente, como a de Keynes; e na teoria da freqüência, como as de Mises e Reichenbach), chega o autor à conclusão de que a afirmação de probabilidade supõe sempre uma seqüência ou repetição de fenómenos, isto é, uma freqüência. Por outro lado, os estudos recentes sôbre a teoria da probabilidade mostram que o seu fundamento é o princípio da indução. Ora o princípio da indução só tem sentido se admitirmos o determinismo universal como pressuposto. Previsão exige que tôdas as séries constituintes do universo sejam reguladas por leis estatísticas constantes. Todavia, como para Barzin qualquer lei estatística se pode transformar numa lei causal, os dois determinismos, o necessário às leis estatísticas e o necessário às leis causais, reduzem-se também a um só e êste é o determinismo clássico fundamento das teorias modernas e antigas

da ciência. Esta oposição do autor à comunicação precedente estava nela mesma prevista: que o determinismo, tal como o físico o entende, é diferente do determinismo, tal como o filósofo o representa. E êste exemplo mostra-o claramente.

Montague apresentou uma comunicação sôbre «substância, potencialidade e causa». Tratava-se dum dos filósofos com maior renome na América do Norte e a espectativa de dúvida dos europeus para tudo quanto vem da América deveria ter sido um dos motivos que prenderam a assistência como auditório. Montague mostrou a seriedade e a profundidade da especulação filosófica americana; desenvolveu uma teoria que êle mesmo classificou de intermediária entre positivismo e racionalismo. Substancialidade, potencialidade e causalidade são as categorias fundamentais para o estudo da realidade. Embora a primeira seja a mais importante, não pode ela ser considerada a única. As outras duas enunciam-nos processos de manifestação pelos quais a substância se nos afirma. No estudo das categorias, quer dos positivistas quer dos racionalistas, encontra Montague atitudes comuns nem sempre claras e nem sempre nêles próprios conscientes. A «duração concreta» de Bergson é, para o autor, a verdadeira interpretação da «res cogitans» de Descartes e esta a verdadeira e positiva interpretação da categoria racional que devemos aplicar ao estudo da realidade exterior. Mas a-pesar-disto não pode concordar com a atitude de misticismo em Bergson nem com a distinção entre «res cogitans» e «res extensa» em Descartes. Entre um e outro têrmo desta última distinção não há um contraste radical de qualidade ou de atributo, como Descartes admite, mas só e apenas um contraste de relação. Montague explica o seu dualismo relacional da seguinte maneira: o mundo físico é um sistema de acontecimentos ordenado no *espaço-tempo*; o mundo psíquico um sistema de acontecimentos ordenado no *tempo-espaço*. No primeiro predomina o espaço sôbre o tempo; o movimento sôbre a duração; a extensão sôbre a intensidade; a pluralidade das partes sôbre a unidade do todo ou, em resumo, a determinação mecânica sôbre a auto-determinação teleológica. Na «res cogitans» a ordem de predominância está invertida e a evolução do universo poderia ser interpretada como o desenvolvimento do *tempo-espaço* dentro do *espaço-tempo*. Vê-se, pois, que as categorias próprias e adequadas ao mundo físico não podem aplicar-se ao mundo psíquico sem neste exercerem uma transposição deformadora. Cada um dêles exige que se respeite a sua diferença pelo uso de distintas categorias. Há aqui um progresso sôbre Kant, para quem a razão era ordenadora dos dados da sensibilidade e esta condicionada pelos esquemas do espaço e do tempo, sem que se respeitasse a proveniência dos dados.

*

A penúltima sessão plenária apresentou J. Petrovici (Jassy); Maurice Blondel (Aix-en-Provence); e A. Reymond (Lausanne). O primeiro tratou a tese: «o problema de Deus ante a razão». Depois duma revisão das ati-

tudes tradicionais da filosofia relativamente a êste problema, tentou Petrovici repô-lo nos têrmos da filosofia actual. A confiança de Descartes na possibilidade da razão humana chegar a demonstrar a existência de Deus, isto é, Deus, não é possível hoje. A origem afectiva da fé religiosa foi posta a claro e a incapacidade da razão para formular argumentos satisfatórios foi mostrada por Kant e Hume. Mais tarde admitiu-se a origem sociológica da idea de Deus. Mas de todos os argumentos tradicionais, Petrovici fixa especialmente o chamado argumento cosmológico. A existência conhecida por nós é contingente e necessita um suporte que lhe garanta ser contingente. Por sua vez êste suporte não é suficiente por si próprio e assim sucessivamente. Continuando, atingiremos o sêr necessário de que tôda a existência dependerá: Deus. As objecções tradicionais a êste argumento são, dentre outras menos importantes, as seguintes: o argumento cosmológico não demonstra a existência dum Deus *pessoal*; que embora o argumento estabeleça uma causa transcendente à existência nem por isso esta necessita de *perfeição* como se requere a Deus; que o enigma da existência fica mais confuso admitindo Deus do que pensando que o universo se criou a si mesmo; que o conceito de causa primeira é uma abstracção e que a ela se não pode prender tôda a realidade e a realidade de Deus; que a causalidade se aplica na explicação dos fenómenos tais como nos aparecem, mas não aos fenómenos tais como êles são; que a causalidade é só de legítimo emprêgo no mundo sensível e que pretender ultrapassar êste com os princípios que só para êste servem é dar apenas ao problema aparência de solução. O autor faz a crítica a estas objecções e valoriza a função da inteligência na prova cosmológica por conseguir probabilidades indutivas que podem transformar-se em certezas.

Blondel, o grande representante da França neste congresso, tratou dos «aspectos actuais do problema da transcendência». Não se pode ser mais extraordinàriamente simpático do que o foi Blondel para esta assembleia, que o ouviu em profundo e receptivo silêncio, algumas vezes espontâneamente quebrado para transmitir ao filósofo um pouco do muito entusiástico calor que êle lhe transmitira. Apresentando-se desprovido de meios suficientes de comunicação com os homens, era por isso obrigado a dar a ler a comunicação à sua secretária, pois os seus olhos só o poderiam fazer com muitíssima dificuldade. A sua voz é também um mau auxiliar na expressão do pensamento: é tímida e fraca e parece que a cada momento se recusa a emprestar corpo sonoro ao pensamento — mas êste é ainda vigoroso e forte e claro. O problema de Blondel foi assim mesmo resumido pelo autor: transcendência evoca o conceito de imanência. A-pesar desta relação com o seu contrário, o conceito de transcendência pretende designar não o relativo mas qualquer coisa de absoluto. Mas como é possível, sem cortar as relações que permitem ao nosso conhecimento conceber o transcendente, afirmar com legitimidade a pureza da sua essência e da sua existência, que, por definição, são na sua perfeita unidade incomensuráveis connosco? Transcendência e imanência,

considerados não como conceitos abstractos mas como dados concretos, não se excluem. Uma cohabitação real é metafisicamente concebível. Mas se é assim, como é possível nesta simbiose reconhecer o verdadeiro transcendente do que em nós é imanente? As suas próprias palavras dizem ainda: trata-se de descobrir na imanência e na consciência que dela temos a certeza duma presença e duma acção transcendente. Não é possível resumir o pensamento blondeliano, como não é possível nunca resumir o pensamento dos filósofos para quem as palavras servem apenas e exclusivamente para a transmissão de pensamento. O sentido da sua meditação, depois do que deixamos dito, não é difícil para quem já conheça alguma das suas obras. Para os outros bastará indicar que Blondel identificará transcendência com sobrenatural e sobrenatural com divino, como o requere o seu activismo católico.

A comunicação de Reymond é a expressão dum problema de puro sentido cartesiano e, como tal, por ser demasiado restrito, não nos pode interessar aqui.

*

A quinta e última sessão plenária deu-nos a conhecer: D. S. Robinson (Bloomington, Indiana); E. Utitz (Praga) e L. Polak (Groningen). O primeiro apresentou uma comunicação sôbre «ética e lei». É possível identificar uma e outra? Certamente que não. Há leis sem valor moral porque a sua promulgação dependeu dum facto fortuito: a posse do poder por um grupo que reüniu condições para isso. Mas, quando êste o conseguiu por motivo da fôrça, as leis dêle emanadas podem ser ou não ser justas, ter ou não ter valor moral. É necessário pois dissociar ética e lei, e Robinson, reconhecendo quanto a filosofia do direito está atrasada em relação a outros departamentos da cultura, ennuncia de acôrdo com o trabalho de Hocking as normas que partem do mínimo de identidade entre lei e ética. São elas: 1) todo o indivíduo dentro de qualquer sociedade civilizada tem o direito de se governar *(manage)* a si próprio tanto quanto isto fôr compatível com o bem-estar dos outros dentro do seu grupo. Esta norma garante um alto grau de eficiência individual. 2) Todo o indivíduo tem o direito a exercer vigilância *(control)* sôbre os que pertencem ao seu grupo emquanto fôr capaz de o exercer para o bem dêles. Esta norma assegura a criação de directores *(leaders)* responsáveis. 3) Todo o indivíduo tem o direito, em cooperação com os outros, de aproveitar *(control)* as fôrças e recursos da natureza no território ocupado pelo grupo a que pertence. Esta norma assegura a criação de valores económicos que são essenciais à manutenção da civilização e da cultura *(civilized culture)*. Outras normas se juntam a estas e dizem respeito à situação dos indivíduos que respeitaram as anteriores. 4) Todos os indivíduos que usaram de boa-vontade para com os membros do seu próprio grupo têm direito à segurança da sua própria pessoa. Esta norma é uma garantia de vida privada. 5) Todos os indivíduos têm direito à segurança no cumprimento de acordos e contratos que fazem com os outros. 6) Todos os indivíduos têm direito a usar de

propriedade quando adquirida pelo seu próprio trabalho ou adquirida sob a ordem económica e social encorporada na cultura à qual pertencem. Esta norma é compatível com a economia colectivista.

Utitz, o professor de Praga, tratou do seguinte tema: «moralidade e perfeição». As suas próprias palavras expõem assim o problema: «há um conflito entre a regra da moral que nos manda agir e a regra da perfeição. A primeira é absoluta e não respeita as circunstâncias. A segunda implica que sejam realizadas coisas que não dependem de nós». Há um conflito entre opostos? Se a moralidade com a sua intenção social obriga muitas vezes ao sacrifício da perfeição, todavia sem aquela nunca esta seria possível. O trabalho trata do estudo das relações possíveis entre uma e outra e é ilustrado com o tratamento de personalidades (entre elas Masaryk) em que o domínio dum ou doutro dos aspectos considerados é tornado visível.

A comunicação de Polak versou o seguinte problema: «a autonomia e as heteronomias teológica, física e sociológica». Polak começa por uma afirmação de pluralismo axiológico ou pela admissão do tríplice sentido da Razão: razão lógica ou teórica, razão ética ou prática e razão estética. Na sua interessante comunicação, Polak procura evitar a transposição resultante duma heteronomia teológica de origem sobrenatural com direito de acção sôbre a natureza ou duma moral naturalista de base física ou biológica que suponha ter direito de acção sôbre a região do dever. Fica assim demonstrada a impossibilidade de heteronomia ética, sempre mais ou menos dominante até aos nossos dias. A crítica à heteronomia teológica tem sido muitas vezes feita, mas sempre a favor duma ética naturalista ou darwinista. O mais interessante em Polak é mostrar que os elementos críticos que valem contra essa espécie de heteronomia valem também contra a ética que êles supõem fundamentar. A autonomia preconizada por Polak é uma autonomia da razão categorial, da razão que, no seu tríplice aspecto, respeita as regiões de realidade a que cada um dêles diz respeito.

*

Muitas outras comunicações foram feitas neste grandioso congresso. Não nos é possível fazer o resumo daquelas que poderiam ter interêsse para o leitor interessado nestas questões. Indicaremos apenas os nomes dos mais notáveis congressistas que nas sessões não-plenárias trataram igualmente de problemas importantes. Jacques Chevalier e Jacques Maritain trataram de problemas em estreita relação com Descartes. O primeiro procurou pôr em relêvo a «unidade da filosofia de Descartes» e o segundo tratou do «conflito da essência e da existência na filosofia cartesiana». Maritain já não é o filósofo dum certo intolerantismo católico, como nos seus primeiros livros se mostrou e como o sentiu a vida do seu amigo Péguy. Vale bem a pena tomar contacto com as últimas obras dêste notável pensador católico.

Em problemas ainda relativos a Descartes apresentaram trabalhos Abel Rey, Victor Basch e Dupréel. Parodi tratou um novo tema na filosofia francesa, mas muito tratado na filosofia alemã: a busca dum critério de diferenciação entre «espírito e razão». Berdiaeff tratou do «filósofo e a existência», e valeria a pena, se o espaço o permitisse, fazer largos extractos da sua comunicação. A linha geral do pensamento aqui expresso em relação com a filosofia de Heidegger e de Jaspers é que «o ser só é acessível através da existência humana». Valorização da objectividade do conhecimento e desvalorização dos problemas abstractos considerados filosóficos pela consciência média.

Carnap, Gonseth, Neurath, Rougier esclareceram alguns dos problemas da chamada filosofia da escola de Viena. Muitíssimo importante para a situação da mesma escola é a comunicação póstuma de Schlick, pelo enunciado das divergências entre alguns dos seus adeptos.

Masson-Oursel, Léon Robin e Souilhé apresentaram teses sôbre história da filosofia. Lord Samuel, Schiller, Philipp Frank, Dorolle e Souriau trataram de problemas científicos em connexão com a filosofia. Léon Brunschvicg tratou do problema da «imanência e da transcendência» sob o ponto de vista da filosofia idealista; na mesma sessão apresentou Gabriel Marcel um trabalho sôbre a «transcendência como metaproblemática», encarado sob o ponto de vista da metafísica realista. Deu-se o inevitável: uma polémica entre dois metafísicos guiada por um forte e belo desejo de encontrar a verdade entre a probabilidade de atitudes possíveis. Embora partindo e ficando em pontos de vista contrários, o alto espírito filosófico dos dois adversários mostrou que convencimento não significa vitória dum sôbre outro, mas compreensão das atitudes em que radicam os diferentes pontos de vista.

Outro nome significativo da filosofia francesa: Jean Wahl, com uma tese sôbre a «ideia de transcendência». Samuel Alexander, o bem conhecido filósofo britânico, enviou uma comunicação sôbre «objectividade do valor». O filósofo húngaro, muito conhecido e tratado na filosofia alemã, Brandenstein, tratou do tema: «a causalidade e a relação da alma e do corpo». O filósofo espanhol Zubiri tratou do problema metafísico da «res cogitans». E a citação de nomes conhecidos e doutros que valia a pena conhecer na filosofia ocidental poderia continuar.

De interêsse seria agora pôr em relêvo as tendências gerais dêste congresso. Julgamos que na descrição e resumo das sessões plenárias ficou indicado o sentido das novas tendências na filosofia. O próximo congresso, em Groningen (Holanda), mostrará até que ponto eram gerais e profundas as que êste, com tanta ênfase e por vezes profundidade, pôs em evidência. Uma coisa se pode talvez acentuar: que novas tendências não significam o encontro de novas atitudes ou de atitudes originais, mas a acentuação valorativa de certos momentos da especulação filosófica apressadamente postos de lado ou insuficientemente esclarecidos. Filosofia na sua história é o progresso da consciência dos problemas filosóficos sem a preocupação de supor resolvido o que está longe na série temporal e sem a suposição de que último na mesma série

quere dizer definitivo ou mais importante apenas por isto. Repetindo as palavras dum dos congressistas, e cujo sentido Lalande aproveitou na alocução de encerramento, pode afirmar-se desta maneira a tendência dominante do congresso: se a metafísica não nos pode dar certezas, mostraram aqueles que costumam repetir contra ela esta verdade: que também a ciência, dado o carácter probabilitário dos seus enunciados, não nos pode dar as certezas que até aqui supunha.

DELFIM SANTOS.

MÚSICA

A MÚSICA NA EXPOSIÇÃO DE PARIS

Já foi dito, sobretudo nos periódicos da especialidade, que a Música não teve o lugar que lhe devia competir, antes foi tratada como parente pobre, na Exposição Internacional de Paris, que, sob tantos e tantos aspectos, e a-pesar-de certas deficiências, constituiu, sem sombra de dúvida, uma grandiosa manifestação da actividade humana contemporânea, em quási tôdas as suas modalidades, e, ainda, um autêntico triunfo para o país seu organizador.

Quando, no domínio da Ciência, o Palácio da Descoberta, por exemplo, nos maravilhava como coisa absolutamente inédita e altamente instrutiva; quando, no campo das Artes Plásticas, a Retrospectiva da Arte Francesa, embora um pouco à margem da finalidade da Exposição, nos revelava deslumbrantemente a vitalidade e a continuïdade admiráveis de uma arte multi-secular; quando o Teatro não foi esquecido, e houve lugar para uma tão notável série de manifestações cénicas das mais variadas — preguntava-se, naturalmente, porque é que nada de semelhante ou de equivalente teria sido tentado no riquíssimo domínio da Música.

¿Teria a classe 5 da Exposição (Música) considerado como suficiente para justificar a sua existência as diferentes «músicas aquáticas», encomendadas, aliás, a músicos da categoria de Honegger e Ibert, por exemplo, com que se animavam os «galos luminosos» da Ponte de Iena, e que resultaram um completo fracasso, pela impossibilidade de nada de jeito se perceber na deformação sonora dos alto-falantes e no meio das mil sortes de ruídos, estalinhos, assobios, bum-buns e tac-tacs dos fogos de artifício?

E, no entanto, que esplêndida ocasião, que vasto campo e que extensas possibilidades se não ofereciam para realizar qualquer coisa de grande, de superior numa arte que, como nenhuma outra, oferece uma inumerabilidade de recursos e é de um tão grande interêsse e alcance universal!

É certo que a música não deixou de se fazer ouvir, mas à margem da Exposição, e não como manifestação directa do espírito que animou a organização desta. Um grande número de manifestações musicais, algumas de pri-

meira ordem, tiveram lugar durante os meses de Junho, Julho, Agôsto, Setembro e parte de Outubro.

Muitos dos países representados na Exposição capricharam em fazer ouvir em Paris os seus compositores, os seus virtuosos, os seus cantores, as suas orquestras. Os «galos» e os festivais sucederam uns aos outros no Teatro dos Campos Elíseos, na Sala Pleyel e em outros locais. A Alemanha, a Áustria, a Rússia, a Polónia, a Suíça, a Bélgica, a Espanha, a Roménia, a Suécia, a Argentina — e esqueço alguns outros, com certeza — procuraram, à fôrça de maior ou menor publicidade, atrair aos seus festivais o numeroso público internacional, que enxameava em Paris por essa altura.

Quem bateu o *record* do reclamo foi a Alemanha. Mas deve-se reconhecer que com resultados excelentes: a Semana Artística Alemã constituiu, na verdade, um grande acontecimento musical e... mundano.

O Teatro da Ópera de Berlim inteiro: o seu brilhante elenco, do qual fazem parte as grandes cantoras Frida Leider e Maria Müller, a sua notável orquestra, os seus regentes de reputação mundial, como Furtwängler, Elmendorf e Clemens Kraus — tudo se deslocou até à capital da França para nos fazer admirar a grandeza da arte germânica e a glória do... Führer, a quem tudo aquilo parece devido, mesmo a *Valquíria*, mesmo a *9.ª Sinfonia* (assim se podia depreender dos programas, largamente comentados à luz da *musicologia racista...*).

Não há dúvida de que foi excelente o concêrto consagrado ao *lied* clássico e popular, que nos fêz admirar, em obras de Schubert, Schumann, Wolf e Strauss, o notável cantor Schlusnus, e em canções populares e obras corais de Bach, Brahms e Brückner os talvez excessivamente disciplinados *Côro Masculino*, de Colónia, sob a regência do Prof. Pabst, e o *Côro Misto*, do Prof. Kitel, de Berlim.

Não há dúvida de que resultaram brilhantíssimas as representações da aliás maçadora *Valquíria*; do *Tristão e Isolda*, um dos raros «dramas líricos» wagnerianos suficientemente musical, lírico e humano para nos conseguir apaixonar ainda hoje; do *Cavaleiro da Rosa*, de Ricardo Strauss, uma obra de conteúdo musical talvez um pouco fácil, mas a cuja sedução melódica, a cujo calor orquestral, a cuja mèstria técnica é impossível resistir.

(Não assistimos à representação de *Ariana em Naxos*, do mesmo autor, que se executava pela primeira vez em Paris, e que devia ser dirigida por êle próprio (como, aliás, *O Cavaleiro da Rosa*), se a doença o não tivesse, infelizmente, disso impedido. A crítica avisada, porém, não deixou de registar-lhe também o brilhantismo e de proclamar as qualidades superiores da obra).

Não há dúvida, ainda, de que a audição da *9.ª Sinfonia*, sob a direcção de Furtwängler, ficará por muito tempo gravada na memória de todos os que a ela assistiram, tal a intensidade, o relêvo, a fôrça e a inteligência com que foi interpretada a obra-prima beethoveniana.

Mas, por muito admirável que tudo isto fôsse, por maior que tivesse sido o nosso prazer espiritual, por mais entusiásticas que tivessem sido as

demonstrações de aprêço para com tão ilustres artistas — a verdade é que a gente não podia furtar-se a considerar que, afinal, estávamos escutando as produções de uma cultura musical gloriosa, sim, mas do passado, e que não era nada disso que a nossa curiosidade esperava de uma Exposição da Arte e da Técnica Modernas. E, naturalmente, preguntávamos: — ¿ Então a Alemanha, a Alemanha de Bach, de Beethoven e de Wagner, não terá nada de novo a oferecer-nos no campo da música? — ¿ Onde estão os seus novos compositores? — ¿ Onde estão as suas novas produções musicais? — ¿ Estará a criação musical morta na Alemanha de hoje? — De súbito, lembrávamo-nos do genial Hindemith, talvez o maior compositor contemporâneo, proscrito pelo anti-modernismo oficial nazista, e tudo se nos tornava claro...

Considerado embora num plano artístico diferente, podemos irmanar ao sucesso obtido pelos Espectáculos Alemãis o sucesso alcançado pelas sessões do Grupo dos Cantos e Danças do Exército Russo, que, durante três semanas consecutivas, esgotaram a lotação da imensa Sala Pleyel.

A extraordinária capacidade musical e coreográfica do povo russo, sobejamente conhecida, apresentou-se-nos aqui no limite extrêmo das suas possibilidades realizadoras. É impossível conceber que simples amadores, embora debaixo da direcção de um profissional experimentado (na ocorrência, o Prof. Alexandroff) possam cantar e dançar de uma maneira mais viva e espontânea, sem excluir a necessária e correspondente segurança e perfeição técnica!

Mas, ainda aqui, por muito curiosas e verdadeiramente fascinantes que tivessem sido tais sessões — nós preguntamos se era bem isso que cabia dentro do programa da Exposição, e se não estávamos no direito de esperar que a Rússia nos apresentasse antes os seus novos compositores, as suas novas concepções musicais, os seus Moscolow, os seus Chostakovitch, os seus Starokomodsky, mais decantados do que verdadeiramente conhecidos no ocidente europeu. ¿ Teria receado que os não compreendêssemos? — Fraca razão...

Semelhantes observações se podem formular a respeito da Áustria, que fêz deslocar até Paris a famosa Orquestra Sinfónica de Viena e os esplêndidos coros da Ópera da mesma cidade, para, sob a direcção do grande regente Bruno Walter e com o concurso de cantores de primeira plana, como Elizabeth Schumann e Alexandre Kipnis, nos oferecer dois memoráveis e concorridíssimos concertos, o primeiro com obras de Haydn, Mahler e Schubert, o segundo exclusivamente de música religiosa: *Stabat Mater*, de Palestrina; *Requiem*, de Mozart; e *Te Deum*, de Brückner.

E, no entanto, a Áustria possue uma das mais brilhantes e curiosas falanges de compositores modernos. ¿ Que fazem de Schönberg, de Alban Berg, de Toch e outros, que continuam a grande tradição da cultura musical austríaca?

Diga-se, porém, que quási todos os outros países, que enviaram as suas embaixadas musicais à « saison » internacional da Exposição de Paris, compreenderam o sentido da actualidade desta.

Assim, a Espanha ofereceu-nos dois concertos, o primeiro sob a direcção

do jovem e talentoso francês Desormière, o segundo sob a do nosso muito conhecido Pérez Cazas, em que ùnicamente foram executadas obras de compositores modernos ou contemporâneos, desde os precursores Granados e Albeniz, até Mestre Falla e os representantes das mais recentes tendências musicais espanholas: Bacarine, Bautista, Rodolfo Halffter e outros. Obras de desigual valor, é certo, mesmo fracas às vezes e nem sempre libertas da estética folclorista (a-pesar-de algumas afirmações e profissões de fé em contrário), mas reveladoras, mesmo assim, de uma vitalidade artística e de um desejo de renovamento bastante apreciáveis.

De Varsóvia, veio-nos a Orquestra da Rádio-Polónia, que, sob a direcção de G. Fitelberg, consagrou um concêrto inteiro às obras de Carol Szimanowsky, no qual, só por uma deficiência de organização do programa, que incluía obras menos significativas, não foi suficientemente valorizada, segundo nos parece, a figura do maior compositor polaco, depois de Chopin, e que é também um dos mais celebrados do nosso tempo.

A pequena Suiça fêz-se representar nada menos do que por três concertos: um de música de câmara, outro de orquestra de câmara e o terceiro de música sinfónica. Não assistimos aos dois primeiros, onde foram executadas obras de conhecidos compositores suiços contemporâneos, como Conrado Beck (o mais notável), Othomar Schœck e Jean Binet. Mas, no último, que era dirigido pelo famoso Ernst Ansermet, além de obras sinfónicas de outros jovens compositores suiços, reveladoras, por vezes, de reais qualidades musicais, tivemos o grande prazer de ouvir o oratório *O Rei David*, de Honegger (que, em virtude da sua ascendência helvética, figurava no programa), obra da quási mocidade do grande compositor, desigual na sua factura, mas que contém algumas das páginas mais belas de tôda a música moderna.

Também a Argentina, a Roménia e a Dinamarca promoveram em Paris audições das obras dos seus modernos compositores, sôbre as quais, todavia, nada podemos dizer, porque a elas não assistimos. O mesmo sucede para com a Bélgica e a Suécia, que organizaram concertos mistos, com obras clássicas e modernas.

Se todos estes concertos não obtiveram a retumbância e o sucesso público das manifestações musicais alemã, russa e austríaca, a verdade é que êles não deixaram de ser por isso menos significativos, tendo-se integrado, como integraram, no espírito de modernidade, que informava a Exposição.

Foi ainda esta ocasião para a realização de inúmeros congressos e reüniões musicais internacionais, dos quais apenas interessa agora ao nosso ponto de vista o XV Festival da S. I. M. C. (Sociedade Internacional de Música Contemporânea), realizado em fins de Junho.

É de sobejo conhecido o importantíssimo papel que esta Sociedade tem desempenhado, através da sua boa dúzia de anos de actividade, no movimento musical moderno, revelando novos compositores, possibilitando a audição de novas obras e estabelecendo contactos fecundos entre artistas das mais variadas latitudes e das mais opostas tendências estéticas.

Quere-nos parecer, contudo, que o Festival de Paris dêste ano não obteve o interêsse, o alcance dos anteriores (aos quais, é certo, não assistimos, só tendo notícia dêles pelos respectivos programas e críticas); afigurando-se-nos, mesmo, que êle marca, se não uma decadência (afirmada, aliás, por alguns críticos e por êles deduzida já dos últimos festivais), pelo menos uma paragem na missão da S. I. M. C., que, para continuar a produzir os seus benéficos resultados, terá talvez necessidade de tomar em conta certas circunstâncias actuais (crise artístico-económica, por um lado; e, por outro, consolidação das tendências, dos processos musicais considerados subversivos ou inviáveis há quinze anos), circunstâncias que hão-de naturalmente, sem lhe alterar o fundo, modificar-lhe a orientação.

Com efeito, nada de novo ou de especialmente notável nos foi revelado nos concertos do Festival, onde as obras, a maior parte já conhecidas, de autores consagrados, como Strauss, Ravel, Falla, Schmitt, Honegger, Milhaud, Dukas, Malipiero e Szymanorosky, nada podiam acrescentar à nomeada dêstes, e onde, entre os menos conhecidos ou os recém-vindos, nenhuma afirmação de vulto ou promessa valiosa se impôs. Apenas uma obra verdadeiramente forte e marcante, embora já ouvida durante o Congresso de Educação Musical de Praga, no ano passado: a abertura da ópera *Nova Terra*, do compositor tcheco Aloïs Hába; e, como único sinal de vitalidade na exploração de novas possibilidades técnicas e expressivas, as experiências dêsse mesmo compositor e dos seus discípulos (entre os quais nos pareceu haver um artista de real mérito: Karel Reiner) no domínio da música em quartos e sextos de tom, que, devemos confessá-lo, se nos não afigura de largo futuro.

Já agora, não queremos terminar sem fazer uma referência ao concêrto de homenagem póstuma ao compositor francês Alberto Roussel, recentemente falecido, promovido pela secção 5, da qual era presidente de honra, e que foi, afinal, a sua única manifestação de verdadeiro alcance cultural. E dizemos assim, porque, na verdade, êsse concêrto revelou, a quem a não conhecia suficientemente (como nós), uma das personalidades mais fortes da música francesa contemporânea, um compositor de grande envergadura, que aliava a uma notável solidez de *métier* e a uma saüdável frescura de inspiração uma maravilhosa faculdade de renovamento constante e de constante assimilação dos processos e das técnicas modernas — o que explica a simpatia e o respeito que para com êle observavam todos os novos, mesmo os mais radicais. Obras como a *Suite en Fa*, o *Concêrto* de piano, a música do bailado *Baco e Ariana* e a *4.ª Sinfonia*, para só citar o que mais nos impressionou neste concêrto, são das mais puras que a música francesa de todos os tempos tem produzido, e consagram o seu autor como um dos grandes valores da música contemporânea.

Só nos resta fazer sinceros votos por que a «Expo» 38 dedique um pouco mais de atenção à Música, que bem o merece, pois que ela é indubitàvelmente uma das mais poderosas expressões sociais, culturais e civilizacionais do mundo moderno.

FERNANDO LOPES GRAÇA.

OS CONCERTOS EM LISBOA

O primeiro acontecimento digno de registo na presente época teve lugar no Coliseu, com três representações wagnerianas: A *Valquíria*, *Segifredo* (segunda e terceira jornadas da TETRALOGIA), e *Tristão* e *Iseu*, graças à vinda a Lisboa da selecção da Companhia de Ópera do Teatro do Estado de Viena de Áustria.

Foram três espectáculos dum nível honroso, embora o tenor Josef Kalenberg, o artista a quem incumbia a pesada responsabilidade do desempenho de Segimundo, Segifredo e Tristão, fôsse teimosamente prejudicado pelo seu estado de saúde. Em compensação, o público pôde admirar sem reservas a artista Rosa Merker, a vibrante Brunilda da TETRALOGIA e a imortal Iseu, bem como Karl Kamann, de não menos perfeita voz e escola. Maria Hussa, Paul Schwarz, Maria Motzko, Muzarelli e Telasco tiveram mais do que interêsse: estiveram nos seus papéis, mesmo quando eram episódicos, com um equilíbrio de conjunto que não atraiçoa a significação das obras. O discurso musical de Wagner, sempre intenso, modelado ao vivo sôbre o sentido e a emoção poética, é familiar a estes bel-cantores. Há pontos culminantes, não pode deixar de ser, mas não há pontos sacrificados, nem sequer deficientes, na interpretação. (Há cortes, sim, mas isso é outro assunto).

A colaboração da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional garantia o indispensável equilíbrio instrumental, que a incisiva direcção do maestro austríaco Paul Breisach segurou e coloriu com valorosa perícia.

Para a representação da *Valquíria* foi necessário o concurso dum grupo de artistas residentes em Lisboa. O trabalho, levado a bom fim, tornou evidente mais uma vez tudo o que está por fazer, e que é possível fazer entre nós, quanto a realizações colectivas.

A encenação, com efeitos de luz e outros pormenores, é o que necessita maior benevolência. É verdade que há qualquer coisa de infantil — ou primitivo, se acharem melhor — nesse aspecto da concepção wagneriana; mas é um facto, que tôda a engrenagem poética e musical não prescinde do complicado aparelho visual próprio à evocação dos mitos, com os quais Wagner traduziu, afinal, o que havia de mais pessoal e de mais directo na sua sensibilidade. É facto igualmente que o espectaculoso é inherente ao temperamento de Wagner, e tanto assim que êle nunca se sentiu atraído por qualquer das formas da música pura.

Por causa sobretudo das dificuldades de encenação, creio eu, não foi possível levar desta vez ainda o *Ouro do Reno* e o *Crepúsculo dos Deuses*, primeira e última jornada da TETRALOGIA.

Sem estar anunciada nenhuma série de concertos públicos pela Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, êste agrupamento consagrado fêz-se ouvir no Tivoli, na tarde de 20 de Novembro, sob a regência do maestro Paul Breisach, com especial relêvo. A vivíssima e desempoeirada inteligência musical

de Paul Breisach, a sua técnica apurada, estiveram em condições de revelar-se completamente ao público. O modo como dirigiu a abertura do *Tanhäuser* classificam-no sem hesitar como um grande intérprete wagneriano. A mesma vida intensa, em estilos peculiares a cada autor, revelou Paul Breisach na V Sinfonia de Tchaikowsky, e no poema sinfónico *Dias de Festa, (Bruits de Fête)*, de Liszt. Estas peças, não sendo dum valor musical transcendente se as compararmos às obras-primas que gostamos de ver figurar nos programas, despertaram unânime entusiasmo. A genial abertura *Leonor* (n.º 3), de Beethoven, ou porque abria o concêrto, ou porque realmente não obteria uma interpretação tão espontâneamente vivida, não nos tinha entusiasmado tanto.

Para Dezembro marcaram-se bastantes concertos, e bons, alguns apresentados pela Sociedade de Concertos de Lisboa, pelo Círculo de Cultura Musical, e pela Sociedade Coral de Duarte Lôbo em colaboração com a Orquestra Filarmónica de Lisboa, além da participação nas festas solenes do IV Centenário da fixação da Universidade de Coimbra. A Sociedade de Concertos de Lisboa, mesmo, já abriu a sua 20.ª série, com Eduardo Erdmann, pianista, que acabamos de ouvir, nos dois programas da praxe.

Personalidade original, muito nórdica mas de profunda impressionabilidade, o temperamento de Eduardo Erdmann parece feito duma peça só, sem os conflitos íntimos e as cogitações habituais a todos os artistas. Uma sinceridade a tôda a prova, uma frescura de emoção completamente refractária a qualquer mecanização, fazem dêste artista um dos mais curiosos intérpretes que nos têm visitado. A solo, tocou entre outras peças uma sonata de Schubert; ninguém melhor do que êle podia casar-se com essa arte rica de invenção e ingénua de realização. Tocou também o *Rondó* (op. 129) de Beethoven, com um carácter que repugnaria um pouco, porventura, a pianistas mais perfeitos, mas que não deixa de ser o mais fiel, quanto a mim. Com a Orquestra da Emissora Nacional, sob a regência de Pedro de Freitas Branco, a interpretação da *Fantasia* de Debussy, entre outras obras, foi maravilhosa. E só a exagerada exigência auto-crítica do autor da *Fantasia* podia durante tanto tempo ter proïbido a execução dessa sua obra, ainda não definitiva, é possível, mas dum encanto já marcadamente original.

FRANCINE BENOIT.

OS CONCERTOS DA UNIVERSIDADE

Nas festas universitárias dois números devem pôr-se em relêvo, pelo significado, pelo conteúdo, e pela realização: os dois concertos — na Sala dos Capelos e na Biblioteca. Pelo significado em primeiro lugar. O tom solene de comemorações de esta índole quási inevitàvelmente se reveste de certo ar convencional, da secura do artifício em que a declamação e a pompa substituem o entusiasmo, e o atractivo necessàriamente inferior do pitoresco (embora haja diferença nos níveis do pitoresco) distrai da essência para o acidente decorativo.

Pelo conteúdo, também: qualquer dos concertos foi uma realidade viva, «organizada» mas não «enfeitada» para a circunstância. Pela realização, porque ambos estiveram bem à altura do conjunto em que se integraram, ou da intenção justa que nêle os quis incluir.

O primeiro, no dia 7 de Dezembro, deu-o a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, cujo crédito está firmado, e regeu-o Pedro Blanc, o homem a quem a execução da música sinfónica em Portugal deveu, durante muitos anos, séries notáveis, e que pela primeira vez conseguiu executar em Lisboa a Nona Sinfonia. Organizado com indiscutível competência, a sua execução correspondeu plenamente à espectativa, a-pesar-de ter sido começado com o atraso inconcebível de duas horas — é talvez bom lembrar que os músicos têm o direito de ter nervos — e de ter sido interrompido a meio de um trecho — se não erro, a *Kikímora* de Liadow. Registo que me surpreendeu a firmeza com que Blanc fêz reentrar a orquestra na atmosfera do trecho, depois da suspensão forçada. A segunda e última parte terminou pela abertura do *Tanhäuser*. E achei curioso que um ouvinte de categoria se tivesse limitado a louvar esta obra, que, a-pesar-de certas qualidades que devem reconhecer-se-lhe, é do mais discutível na obra wagneriana, como sabe qualquer aprendiz de leitor de crítica musical.

O segundo concêrto, exclusivamente de música portuguesa setecentista, regeu-o o dr. Ivo Cruz à frente da sua orquestra. *Sua*, porque êste homem é um raro exemplo de tenacidade ao serviço de um alto ramo de cultura. Criou uma Sociedade Coral; criou uma orquestra, organizou um grupo de amigos para poder mantê-la, e por fim foi a Coimbra com ela revelar a quási todos — entro no número dos surpreendidos — a existência de um fundo português de criação musical que é urgente revelar pela execução freqüente. O concêrto de tecla, e as tocatas de Carlos de Seixas, foram — pelo menos nesta primeira audição — o que me produziu maior impressão de beleza, espontaneidade e segurança. Devem assinalar-se — a-pesar-do ar de modéstia em que se envolvem — as notas incisivas com que Eduardo Libório (competência superiormente indiferente a qualquer reclamo) ilustrou o programa. Nelas se encontra a afirmação que transcrevo: «Só a audição integral da partitura... poderia dar idea perfeita do conjunto equilibrado e harmonioso da ópera de João de Sousa Carvalho — [«*Amor Industrioso*»] — e mostrar que os portugueses do período barôco estavam completamente integrados em processos técnicos da sua época». Esta nota explica em parte a deficiente notícia que acabo de redigir; mas explica também o relêvo que atribuí aos concertos musicais da comemoração. Foi precisamente um de êsses concertos que mostrou a realidade de uma tradição cultural, obliterada infelizmente, com prejuízo grave da cultura portuguesa, onde é urgente que no quadro dos valores espirituais ela ocupe lugar primacial. Porque a cultura artística pode ser sempre directa e a outra deriva muitas vezes sòmente para a mumificação do já pensado.

VIEIRA DE ALMEIDA.

DESENHO

A EXPOSIÇÃO DE DESENHOS HOLANDESES DE JERÓNIMO BOSCH A REMBRANDT NO PALACIO DAS BELAS-ARTES DE BRUXELAS.

Para comemorar o seu 10.º aniversário, o Palácio das Belas-Artes de Bruxelas promoveu uma exposição de desenhos holandeses dos séculos XV a XVII, de Jerónimo Bosch a Rembrandt. O Palácio é um conjunto de instituïções de arte e divertimento que estimulam o gôsto pela beleza viva e pela sua expressão moderna. Nem tudo o que lá se faz é bom: há uma parte comercial na exploração do Palácio que o torna *lugar onde* de exibições banais. Mas as manifestações orientadas pelos círculos artísticos responsáveis são quási sempre de bom cunho, principalmente os concertos sinfónicos e a música em geral.

Esta exposição, aberta de Novembro a Janeiro, representa um esfôrço singular. A grande qualidade dos desenhos expostos, a sua dispersão por colecções públicas e particulares e, a-pesar-disso, a unidade e percentagem de representação que os expositores conseguiram, são coisas pouco comuns. E um leigo como eu chega a iludir-se sôbre a sua própria capacidade de compreensão pictural, a julgá-la não só sensível mas ciente, tão poderosa é a impressão de encadeamento que sai dêstes desenhos, agrupados segundo a sua curva histórica combinada com afinidades ocasionais, hàbilmente obtidas do concêrto das espécies ali presentes.

O primeiro assalto daquele todo à nossa pessoa, para lá do exame isolado às peças e à «escrita» de cada desenhador, é o da garra colectiva de uma raça para quem o mundo exterior *existe* e o mundo íntimo é. País de sombra e de água, a Holanda pôs a vida ao alcance dos olhos e da mão; defendeu as coisas da escuridão e do enxurro, tornando-as nítidas e acessíveis. Assim, a representação holandesa do mundo é um contôrno — històricamente a pintura. Interpretação demasiado visual do universo, se quiserem: mas de uma visualidade que não pode ser só obtida pelo que há de sensual no visível, senão por uma lenta acomodação do sentido das coisas ao seu vulto.

Ora, a evolução da pintura holandesa (*pintura*, aqui, sem o sentido predominantemente cromático) em nada é tão evidente como no desenho, seu esqueleto e intimidade. É no desenho que o artista está a sós com os sinais, sem prisma, sem grande espaço em cuja dispersão refugie a sua debilidade no fixar, a sua resistência ao convite mais simples e directo — mas quanto exigente! — das coisas precisadas de evidência.

Se isto é assim essencialmente, a história da pintura na Holanda traz isto ao terreno das verdades que entram pelos olhos dentro. Do século XV ao século XVII, de Lucas de Leyde a Rembrandt, o fingimento da natureza por

traços, côres e planos vai-se refinando, o artista atingindo cada vez camadas mais rebeldes à expressão, o seu lápis ou pincel tornando-se mais grávido. Se considerarmos o amadurecer das técnicas e dos estilos, veremos a pintura holandesa fazer a sua aprendizagem no caminho que leva da composição entabulada, de modêlo e arranjo religioso, à pura arte do retrato em que já se não põem as feições angelizadas e previstas, mas tôda a carga de significação da pessoa. Tal caminho não é só aquela partida e esta chegada: é sobretudo o longo trajecto da arte holandesa pela vida holandesa, o convívio do pintor com as coisas da sua *criação*, no gôsto e no uso delas, na aceitação do seu carácter trivial e humano, da sua utilidade acrescentada de sonho, da sua condição de testemunhas da vida desde que o homem se fechou em casa. Por isso a pintura holandesa é história da burguesia europeia e, nela, um dos mais vivos sinais do drama e da farsa dêste mundo.

Não podendo nem sabendo analisar sistemàticamente esta efémera colecção de Bruxelas, passearei o meu impressionismo por alguns dos seus aspectos gerais ou isolados. Reparo um momento em Jerónimo Bosch, de quem o nosso Museu das Janelas Verdes guarda o magnífico *Retábulo de Santo António*. São meia dúzia de desenhos em que uma animalidade monstruosa aflora païsagens de sonho, marcadas por um pássaro, uma cegonha de perna levantada, o fundo de uma cidade, uma árvore reduzida a nervura. O *Ninho de Mocho* (vindo de Harlém) é a forma madura dêsse lirismo animalista — neste caso sem monstruosidade nem aberração alguma daquelas em que Bosch e os seus contemporâneos descarregavam uma agonia ainda medieval. Dêste género são os *Dois Monstros* (Berlim) e o estupendo estudo das *Feiticeiras*, do Louvre, traçado a bistre, cheio de poderosos lineamentos, de fantasia infernal e de um forte realismo caseiro. Na mesma linha de verdade compulsada é o apontamento dos *Mendigos* e *Vàdios*, da Biblioteca de Bruxelas. Mas aqui, pequenos ensaios de composição espalhados na página, que a nossa visão reagrupa naturalmente, excedem as *Feiticeiras* em arranjo cénico e em poder anedótico, embora as não valham em intenção trágica e em subtileza.

Dos retratos de Lucas de Leyde retenho o sabor já holandês que se impõe à estrutura italiana do desenho. É um pêso, uma graça grave que enche os panos das vestes e aprofunda docemente as figuras. A cabeça de mulher, de Weimer, a ardósia e sangüínea, é um belo exemplo disto.

Passo em claro as composições burguesas de um Pieter Cornelisz, de um Jan Swart, de um Barendsz, para me deter um instante na *Maria Tesselschade* de Goltzius, já tocada de um vago preciosismo, mas tão poético naquele perfil de poetisa em que um mundo interior amadurece. Mas, a caminho de Rembrandt, prefiro as fronteiras indecisas entre o sonho e a realidade que são os desenhos païsagísticos do próprio Goltzius, de Bloemaert, de outros ainda. Caímos numa zona amaneirada — mas que segurança e que graça acompanha aqui o maneirismo! A *Vida dos Camponeses*, de que Gheyn fêz uma água-forte, é um compromisso entre um naturalismo de ar livre, fiel e vigoroso, e uma espécie de arcadismo que se aninha a um canto da cena, com

uma vaca e um idílio: natureza romanesca, edulcorada, ainda longe da tensão do Mestre dos Mestres, mas tratada por um lápis que se move muito bem.

Jan van De Velde e Avercamp — êste último representado por seis espécies na exposição — parecem adensar a matéria de ar livre de que Rembrandt se vai apropriar exclusivamente como *pantalla* da sua alma. O carácter episódico do revestimento humano que Avercamp dá às paisagens começa a perder aquela saborosa e cruel minúcia que nos encanta num Bosch ou num Broegel, mas que nos barrava o acesso aos fundos que enquadram necessàriamente a vida de primeiro plano. Agora já há, na pintura holandesa, uma «atmosfera» pesando num «ambiente»; a vida expande-se românticamente para fora da escassa contra-cena de algumas figuras num *habitat*. Os temas hibernais de Avercamp, os seus campónios, os seus burgueses, umas barcas de vela enfunada ao longo de um rio turvo, gente que vai para o mercado, têm, a-pesar-da prudência e do escolarismo do desenhador, um tratamento esfumado, já com alguma baça melancolia do Norte, um fio de intenção e de clima pessoal. O mesmo vale para Vroom, Van Goyen ou Aelbert Cuyp, admirável compositor, que nesta exposição mais indicam o caminho tenso e psíquico do lápis de Rembrandt.

Mas, se a marcha é evidente, os passos dos precursores não têm pressa nem decisão. Há qualquer coisa que lhes está vedado: prende-os um resto de «maneira», a recordação demasiado viva das exigências de contôrno aprendidas nas oficinas, os enleios de postura e indumentária na composição. É gente que pintou temas bíblicos, arranjando Raquel, Sara ou Marta sôbre modelos vivos, mas não se atrevendo a esquecer a Palestina por trás da Holanda. Rembrandt, êsse, ao tratar *Elias e o Anjo* (colecção Lugt, Haia), despreza tôda a pintura histórica a penadas originais, pondo na curvatura do Anjo uma expressão persuasiva e nos passos do velho um sobressalto bem humano. Maior arrôjo ainda em *David despedindo-se de Jónatas* (Louvre), composição de grande fôrça e de uma «gramática» livre, feita das leis de intimidade do pintor e do seu impulso expressivo — isto é, quási ingramatical... Aqui, as regras do desenho são fôrças de inspiração que procuram o seu ponto de calma, depois de um caminho de intensidade e contradição que o próprio lápis historia. É por isso que só num sentido muito novo se pode falar de «equilíbrio» a propósito de Rembrandt desenhador, se é que tal sentido não parece paradoxal. Equilíbrio é compromisso, média, estabilidade; a arte de Rembrandt é independência, excesso e inquietação. *O Anjo livrando S. Pedro da Prisão* não tem olhos estilizados, asas de pruma assente ou mãos definidas: é um plexo de traços de que se não desprendem feições, mas movimento e socorro. É uma fôrça, não uma imagem. O mesmo a respeito do Cristo da *Ressurreição de Lázaro* (Museu Boymans, Roterdam).

Ainda dentro dos temas bíblicos, tão familiares e queridos aos holandeses do tempo de Spinosa e Uriel da Costa, *A Volta do Filho Pródigo* documenta a bravia humanidade de Rembrandt. Aqui, como em *David*, só a gorra e a barba rabínicas dão «côr local» ao tema. O resto é de todos os tempos e

lugares; repare-se: nem já é holandês. A figura ajoelhada do pródigo, o seu perfil ferido, artelhos escalavrados, tudo reçuma arrependimento e miséria. Ao contrário do Anjo de S. Pedro, no Filho Pródigo já há um mínimo de desenho descritivo a apoiar as linhas de fôrça. Uma «imagem» ou «verónica» contraponta os elementos do desenho apenas destinados a marcar o trágico abatimento daquele vulto de homem. Rembrandt cria assim, para cada caso, uma especial incidência da sua técnica; mas o seu estilo não está nessa magistralidade virtuosa: está no sabor violento do traço, na sua indeterminação, no nimbo ao mesmo tempo estrito e fantástico de que cerca tudo.

O *S. Paulo* do Louvre, obra dos vinte anos do artista, é talvez o desenho menos forte que veio a Bruxelas. A que distância ainda está da pureza de significação do retrato que se tem identificado com Margaretha de Geer (colecção Koenigs), tão forte e sincero (as mulheres de Rembrandt dificilmente saem suaves; nêle, a apreensão do feminino é dramática, como todo o génio do pintor)! E nem falar no profundo retrato de homem, do período de Lugt, ou na admirável posição de Jan Six, o amigo do pintor, recebendo pelas janelas da sua casa de Ijmond a paz e a luz da Holanda.

Interessa-me menos *O Menino Malcriado* (Berlim), talvez por me parecer, em arte tão cheia de profundidade e amor às linhas do destino, um simples, embora maravilhoso exercício de expressão dinâmica — uma cena. A-pesar-disso, como a velha que está por detrás da mãi do menino pèrrento descarrega raiva! Os dois mendigos, que vieram de Amsterdam (colecção Altena e Gabinete de Estampas), continuam a impressão de que tudo se resolve no desenho de Rembrandt por uma linearidade imprecisa, que da própria anormalidade de inflexão do traço tira sentido. Outras vezes, como no *Homem de pé* e na *Criança de costas* (Bruxelas), bem como nos *Estudos para um dos discípulos de Emauz* e no *Homem coberto de um turbante e uma ave morta* (Haia e Louvre), é o vigor do esbôço e um certo detalhe fisionómico o que individua.

O nu rembrandtesco está representado na exposição de Bruxelas por três fortes pedaços, de que o mais célebre, a *Mulher nua sentada*, do Louvre, nos diz uma vez mais que a «sintaxe» de Rembrandt para o feminino não é madrigalesca. A planturosa sensualidade holandesa ilumina-se aqui de tôda a sã crueldade do que é assim mesmo... Mas confesso que prefiro a êste fortíssimo bocado a sugestão da *Mulher nua sentada*, do Gabinete de Estampas de Amsterdam. O que há de larvar e de luminoso na figura aprofunda-a; a carne está onde o lápis não tocou; não sei quê de intermédio à posse e ao desejo combate a mulher de testa grave. Parece-me a maior concessão que Rembrandt faz à graça.

Três trechos de água e árvores perfazem, com as *Cabanas* da colecção Albertina, de Viena, a representação paisagística de Rembrandt na exposição. Como a figura humana, de que estes troços de natureza são aparentemente desertos, a «figura telúrica», se assim se pode dizer, exprime-se numa espécie de «segundo plano» do lápis: isto é, para além do contôrno das coisas. A nossa visão somática não extrai nada do concreto, do episódico, do deli-

neado, mas de um sistema de alusões de sombra a luz que Rembrandt fabricou e ensombrou da sua tensão íntima. É êsse mesmo jôgo, ao mesmo tempo técnico e psíquico, que projecta nos cinco desenhos da série de Saskia aqui expostos — e que propositadamente deixei para o fim — um halo profundo e doloroso. Saskia à janela, apoiada ao peitoril e visível de dentro de casa ou aos transeúntes; Saskia no toucador, Saskia penteada pela serva, e sobretudo a comovente Saskia na sua cama de sofrimento, com a criada aos pés e uma cadeira vaga à cabeceira (o lugar do pintor?) — são elos de uma biografia pictural única. Êsses bocados de vida fazem suporte natural à obra-prima dêste grande conjunto: o auto-retrato cedido pela Casa de Rembrandt, de Amsterdam, em que a figura, de pé e de mãos à cinta, duramente envolvida na sua bata de trabalho, domina e enche de interrogações tôda uma obra.

Haveria muito mais a dizer desta exposição, cujo catálogo atinge o número 159: kermesses de Adriaen van Ostade, marinhas de Willem van de Velde, o vigoroso animalismo de Potter, e uma série inteira de mestres do retrato, à cabeça dos quais ponho, nas minhas impressões, o Gerbrandt van den Eeckhout do *Rapaz encostado a uma cadeira*. Mas tôda esta mèstria e exuberância, válidas em massa e no surto dos temperamentos que as sustentam, como que transformam a arte holandesa numa vasta polifonia, em que só uma voz, a de Rembrandt, tem direito a soltar-se sòzinha.

VITORINO NEMÉSIO.

PERFIS

NOTA SÔBRE GILBERTO FREYRE

Gilberto Freyre é um homem singular. Nordestino, o seu temperamento reservado contrasta com o dos seus patrícios, geralmente efusivos. Brasileiro, não escreve, como a maioria dos seus compatriotas, por inspiração de momento, construindo metòdicamente a sua obra. Moço pela idade, dedica-se à edificação paciente de uma suma sociológica do seu país, em vez de, como quási todos os novos, esboçar, simplesmente, obras futuras. Educado por norte-americanos, não se desnacionalizou, como a tantos brasileiros acontece, só por influência indirecta de certas formas exteriores da civilização *yankee*. Poeta, submeteu o lirismo espontâneo de todo o brasileiro à disciplina mental do homem de ciência; mas, sendo um cientista, não desprezou a intuição poética. Sociólogo, não confundiu o método rigoroso do investigador com o processo de criação literária, mas tem realizado uma obra de arte. Historiador, não se ocupa, nos seus livros, das figuras históricas, dos personagens, que são os temas únicos da historiografia oficial brasileira; pelo contrário, procura todos os exemplos na vida colectiva. Historiador social, portanto, podia cair fàcilmente

no demagogismo, mas evita sempre tudo quanto possa corromper o seu juízo. Neto de senhores de engenho, não guarda nenhum preconceito de casta, julgando os seus avós tão objectivamente como os escravos, os moleques de bagaceira ou os trabalhadores do eito.

Mas Gilberto Freyre não é tão conhecido em Portugal que não seja necessário dizer imediatamente ao leitor em que consiste a sua obra. Começou êste homem singular por uma apologia da sua geração, publicada em opúsculo. Por mais paradoxal que pareça começar por uma apologia da própria geração, antes mesmo de ela ter realizado qualquer coisa, tem êsse facto um significado profundo. Gilberto Freyre sentiu, se é que não compreendeu, desde muito novo, que à sua geração incumbia uma difícil tarefa. É possível que nem o próprio Gilberto Freyre tenha tido, desde logo, a noção exacta da tarefa que incumbia à sua geração. Mas de uma coisa êle tinha, evidentemente, a certeza: que um dever o chamava, que uma missão qualquer lhe competia. E essa certeza dava à sua geração, e a Gilberto Freyre em particular, uma gravidade nova em gente moça do Brasil. Ao entrar na vida intelectual e social, êsses rapazes não o fizeram cantando, mas de testa franzida, preocupados com os problemas do seu país e da sua região.

É possível, como disse, que nem Gilberto Freyre tenha visto logo, nitidamente, qual o papel que à sua geração competia desempenhar. Melhor seria dizer que, por auto-criticismo, Gilberto Freyre não aceitou logo a idea de que a êle e aos seus companheiros de geração cabia realizar obra tão excepcional. Porque, na verdade, essa obra consistia em descobrir e revelar o verdadeiro Brasil, e com poucos mestres ou predecessores podia contar a nova geração. Apenas, na história ou na filosofia social, um Euclides da Cunha, um Nina Rodrigues, um Capistrano de Abreu, um Sílvio Romero, um Alberto Tôrres, um João Ribeiro, um Oliveira Viana, um Paulo Prado, poucos mais e nem todos isentos de teorismo!

Gilberto Freyre confessa, referindo-se aos tempos em que, aluno da Universidade de Colúmbia, nos Estados-Unidos, conheceu o professor Franz Boas, o grande mestre da antropologia moderna: «Creio que nenhum estudante russo, dos românticos, do século XIX, preocupou-se mais intensamente pelos destinos da Rússia do que eu pelos do Brasil na fase em que conheci Boas. Era como se tudo dependesse de mim e dos de minha geração; da nossa maneira de resolver questões seculares.» Não podia, de-facto, Gilberto Freyre resolver as questões seculares do Brasil; mas podia estudar profundamente os problemas do seu Estado — Pernambuco —, e com êle tôda a vasta região do Nordeste, permitindo que, àmanhã, alguns dêsses problemas possam ser resolvidos por um escol de homens políticos ou por um grande estadista.

A verdade é que Gilberto Freyre desde sempre se preocupou com os problemas da sua terra e da sua gente. Muito jovem, já na imprensa local se ocupava de tudo quanto, de qualquer forma, pudesse constituir elemento de estudo da vida social do povo brasileiro. Sob êsse aspecto, por ser revelador da acuidade social de Gilberto Freyre, tem alguma importância

o livro de *Artigos de Jornal*, compilados pelos seus amigos e companheiros de geração. Por êle se vê que Gilberto Freyre teve sempre, e antes de mais ninguém no Brasil, um interêsse profundo por tudo aquilo que os historiadores costumam desprezar e que revela, melhor do que os acontecimentos históricos, a psicologia de um povo: a cozinha tradicional, a arquitectura das velhas casas, os usos e costumes antigos. Com material dêsse género pôde, em grande parte, Gilberto Freyre reconstituir a fisionomia da sua terra e a vida íntima da sua gente no passado, esclarecendo o presente e permitindo preparar o futuro.

É essa a importância social da extraordinária obra iniciada com *Casa-Grande e Senzala*, continuada com *Sobrados e Mucambos*, completada pelo recente *Nordeste*, e em vias de conclusão com o futuro *Ordem e Progresso*. No primeiro livro, Gilberto Freyre estudou a *formação da família brasileira sob o regimen de economia patriarcal*; no segundo, analisou a *decadência do patriarcado rural no Brasil*; no tômo que tem em preparação fará a história do fim dêsse regimen feudal, da propriedade familiar, da substituïção do *Banguê* pela *Usina*, daquela morte de uma sociedade de que José Lins do Rêgo fêz o romance cíclico. Em todos êsses vastos capítulos da suma que está edificando sôbre a vida social do seu país, Gilberto Freyre estuda, particularmente, a região nordestina, e as suas características: a grande propriedade, a monocultura latifundiária da cana de açúcar e o trabalho servil, com tôdas as suas conseqüências económicas, sociais e morais. No *Nordeste*, aplicando, pela primeira vez no Brasil, os métodos da ecologia, quere dizer, duma nova ciência «que se ocupa da planta, do animal ou do homem em relação com o meio ou com o ambiente», define os *aspectos da influência da cana sôbre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*, — de um dos Nordestes, «porque há, pelo menos, dois, o agrário e o pastoril», e nesse livro, como em todos os outros seus, o que êle perscruta é o Nordeste agrário, o da cana de açúcar. Mas, parecendo ser assim limitado o objecto das suas investigações, é a sua obra, na verdade, não um índice do Brasil, porque o Brasil é muito vasto e diverso, mas um ponto de vista sôbre todo o Brasil, porque em todo êle, sob outras formas, existem os mesmos problemas.

José Osório de Oliveira.

CRÍTICA

CLÁSSICOS

PANEGÍRICOS, POR JOÃO DE BARROS. TEXTO, PREF. E NOTAS PELO PROF. M. RODRIGUES LAPA. SÁ DA COSTA, LISBOA.

É esta a terceira obra da *Colecção de Clássicos Sá da Costa*, com que êste editor em boa hora resolveu preencher uma das mais vergonhosas lacunas da bibliografia nacional. O nome do Dr. Rodrigues Lapa já de há muito, em assuntos de filologia românica, conquistou o justo respeito da mais autorizada crítica portuguesa como estranjeira. Ninguém, portanto, mais indicado para organizar e preparar para a publicidade esta colecção. Louvor seja dado ao editor, que assim quis garantir o êxito da sua iniciativa, confiando-a a quem era certíssimo lha não haveria de comprometer.

O volume que temos presente interessa por mais de um título. Os panegíricos são, em geral, muito mais a expressão do ideal moral do seu autor do que a da verídica realidade do seu objecto. Assim, interessa a leitura dos dois que constituem o presente volume — o de D. João III e o da Infanta Dona Maria, sua irmã — sobretudo ao conhecimento da biografia espiritual de João de Barros, ou seja de um dos homens mais representativos dos ideais superiores do século em que viveu.

Percorre-se o livro com vivo prazer. Freqüentemente, nas *Décadas*, alastra-se por uma página inteira uma frase de oratória rotundidade, à Cícero ou à Lívio, mas embaraçada nos incidentes, quebrando mais de uma vez a linha lógica. Aqui, nada disso. Dir-se-ia que o cuidado de escrever para recitar regulou a extensão e a orgânica do período pela capacidade da atenção de quem havia de *escutar* e, assim, o estilo resulta nobre, claro e com freqüência eloqüente.

Mas é a substância espiritual contida nas formas da expressão que mais ganha o nosso interêsse. O autor é cultíssimo, nas letras sagradas como clássicas. Mas, integrado no ambiente português do tempo, a erudição greco-latina apenas lhe amplia, sem lhe mudar o *clima* ou transpor o plano, os horizontes da cultura cristã. Que diferença, por exemplo, entre o proveito que êle tira dos paradigmas morais da antigüidade e o que dêles extraía Montaigne!

E quanto à política, sôbre que utiliza todos os ensejos para dar lições, veja-se a que distância fica de um Machiavel quem formula princípios dêste teor:

> « Não faça o príncipe alguma cousa duvidando se é bem ou mal, por quanto *a verdade, onde quer que está, ela se mostra e dá lume de si*, e pelo contrário o duvidar é sinal que se não faz o que é razão... no príncipe *não deve entrar dissimulação alguma nem arte, mas em tudo seja claro, constante e forte...* »

Tôda a ética que procura insinuar em D. João III, por êste processo de fingir por êle perfeitamente realizadas as virtudes que nela se inspiram, é assim norteada por um ideal muito acima do baixo pragmatismo do tempo. Nobres palavras suas têm ainda hoje oportunidade impressionante. Por exemplo, estas:

> « Não se devem julgar as cousas pelo apetite, senão pela razão. Quem isto assi fizer, verá quanto mais vale o descanso da boa paz que o sobejo exercício das armas; pôsto-que elas prometam vitórias, ou a guerra em si é de todo injusta e não pertence ao príncipe cristão, ou tem muitos inconvenientes, que dela podem nascer, que devem todos ser olhados primeiro que nada se cometa; *porquanto os começos da guerra estão em nosso poder e os cabos não.* (P. 26).»

É claro que, ainda conformemente à moral cristã, o nosso autor acha legítima uma guerra — a que faziam portugueses aos *infiéis e mouros d'Africa*, e com que facilitavam a conversão da *Etiópia* e *Arábia, Pérsia* e *Índia à verdadeira fé de Cristo*. (P. 24).

É o grande paradoxo da vida portuguesa do século: espiritualmente dominada pelos altos ideais prègados por Barros, Camões ou Miranda, e, materialmente, no desnível da baixa e torva ganância dos chatins. Por isso a história respectiva — como, aliás, as suas projecções contemporâneas — oscila entre a exaltação épica da I e II *Décadas* e a crítica mordente do *Soldado Prático*, de Diogo do Couto. Barros traduz os anelos das almas mais altas; o seu continuador atenta sobretudo na baixa e torva orgia que no Ultramar, como na Metrópole, parece desmenti-los.

Parece, mas não desmente. A realidade da vida portuguesa de então tem esta dupla face, e o historiador clarividente só atingirá a sua verdade integral se dela der uma imagem que um pouco lembre o universo da concepção platónica: — uma esfera espiritual em que se movem os ideais mais nobres, e uma esfera de acção prática, em que, nas limitações animais da nossa natureza, estes sofrem inevitáveis mutilações, quando não se deformam em aviltantes caricaturas. Mas atentemos no texto.

Pelo que respeita ao *Panegírico de D. João III*, Lapa não se contentou de reproduzir a edição de 1740. Tendo encontrado na Biblioteca Nacional um

manuscrito desta obra com lição muito melhor, isso lhe facilitou a correcção do texto que corria, inçado de erros, alguns com a gravidade dêste, por exemplo: *diversas maneiras, Demétrio*, por — *diversas maneiras de metro!...* Ainda assim, não faz correcção de que não apresente em nota a lição substituída, e tais notas, juntamente com aquelas em que esclarece uma ou outra obscuridade do texto, muito valorizam a presente edição.

É impecável o trabalho do anotador? Os que andam familiarizados com estudos desta natureza sabem muito bem como é a negação do espírito científico uma tal pretensão. Todavia, os reparos que aí vão, encontrados com lupa de filologante, não pretendem a categoria de achegas com que procuremos colaborar na perfeição da obra que o autor empreendeu, com uma competência que ninguém entre nós poderia exceder. Não passam de dúvidas que lhe propomos.

Pág. 60 — Duvida Lapa que o autor tenha escrito: *...logra Portugal tantos bens quantos não poderiam ser acabados em outro algum reino...* e sugere a substituïção de *acabados* por *acadados* (= obtidos, alcançados). Tal correcção não me parece que o texto a inculque necessária. Tratando-se de bens como são as conquistas, relações comerciais, melhorias materiais ou espirituais do reino, que, na verdade, se obtêm por acção que é preciso *prosseguir* e *levar a cabo*, o têrmo *acabados* não parecerá descabido, tanto mais que ocorre nas duas lições — além de que o têrmo *acadado* é de emprêgo excepcionalíssimo; não me lembra tê-lo encontrado em Barros.

Pág. 188 — A nota às linhas 24-26 também se me afigura não interpretar bem o texto. Escreve Barros:

> « Nem podia sair tal conselho (o de dar aos seus vassalos a Infanta por senhora) senão de príncipe tão dado às letras e tão favorecedor delas. Nas quais, *como* não tenha pequena parte, assi buscou quem a tivesse mui grande, que as cousas não podem ser bem julgadas senão por aqueles que têm verdadeiro conhecimento delas. »

Lapa propõe que se interprete o *como* que sublinhei no sentido concessivo — *ainda que*. Creio que é antes o sentido causal, explicativo, que se lhe deve atribuir. É *porque* D. João III *não tem pequena parte* nas letras (que é como quem diz: delas participa largamente), *que buscou quem a tivesse mui grande*, quando lhe confiou a *governança do povo* (¹) — e com ela o padroado das letras. Assim o fêz porque « as cousas não podem ser bem julgadas, senão por aqueles que têm verdadeiro conhecimento delas », o que equivalerá a dizer: só quem fôsse culto como D. João III — e *porque* o fôsse — poderia avaliar os méritos da irmã *cultíssima* para o desempenho das funções que lhe confiava.

Finalmente, pág. 57: Em nota à linha 12, sugere Lapa que a palavra *contente* estará em vez do latinismo *contentor*. Não me parece aceitável. Além de que, tratando-se de um latinismo, provàvelmente viria ainda vestido à latina — *contemptor* —, também creio que um rei *desprezado de Deus*, que sacrifica

pelo fogo um próprio filho perante os ídolos assírios, poderia muito bem ser considerado por Barros, por lapso de cronologia, como *contente dos costumes de Samaria*, sabido que esta cidade, que já por êsse tempo começava a ser influenciada pelos assírios, dentro de pouco, depois da sua conquista por Salmanassar, mereceria por sua idolatria os anátemas que se podem ler no cap. XVII do IV Livro dos Reis.

HERNÂNI CIDADE.

NOTA — Nem os *Anais de D. João III*, de Fr. Luiz de Sousa, nem a *Vida de la Serenisima Infanta*, de Fr. Miguel Pacheco me puderam informar de qual motivo e momento, ocasião do *Panegírico*, foram estes da exaltação por Barros da « *grandissima clemência de V. Alteza*, (em) *aceitar a governança dêle* (do povo) *para o salvar!* »

POESIA

INDÍCIOS DE OIRO, POR MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO. PÔRTO, EDIÇÕES *PRESENÇA*, 1937.

Com a edição póstuma dos *Indícios de Oiro* de Mário de Sá-Carneiro, atrasada vinte anos do tempo da composição, tem a poesia portuguesa um dos seus livros-datas. O mesmo valor histórico terão as OBRAS COMPLETAS de Fernando Pessoa, já anunciadas. Valor *histórico*: sinal de que o movimento triunfou e de que — ai dos falsetes! — já não são possíveis, em português, vozes que não sejam criadas na nova atmosfera de canto.

O significado dêstes poemas na poética nacional é simplesmente êste: revolução. E não é que Sá-Carneiro a tirasse do nada. Gomes Leal desfeara muitos « bonitos » poéticos, levando a sua inspiração mais longe que aos temas sociais e ao fácil monturo importado de Baudelaire. Foi poeta de sarcasmos eloqüentes, como Junqueiro, mas também poeta da viüvez e dos símbolos de « mau gôsto », com que urdia beleza. Cesário Verde levara a musa a um andaime, à saborosa poesia das coisas sem vaporosidade nem prestígio, das coisas tais quais. E logo a vaga simbolista entrou com os epítetos desconcertantes e os rítmos tirados « mineralmente » das palavras por Eugénio de Castro.

Mas foi preciso esperar por António Nobre para que a poesia começasse a desprender-se verdadeiramente da faixa embelezada, da cristalização puramente métrica e tónica, para estar nos caprichos íntimos, na coincidência fluente de *forma* e *fundo*, ditando-se a si mesma e desenvolvendo-se com a liberdade de um fumo no céu. Curta *étape*. Talvez o folk-lore impedisse Nobre de ir mais longe, talvez o seu temperamento tristemente confortável, talvez outra coisa. A verdade é que o complexo poético está em Nobre ainda dema-

siado lógico, a sua pessoa lírica ainda lògicamente íntegra e delineada — e a poesia nova exigia um passo mais afoito. Exigia o que Sá-Carneiro realizou: a *dispersão*.

A entrega virginal ao uso caótico dos sentidos foi a fôrça e debilidade dêste poeta. Dissolveu a sua personalidade racional no arbítrio das visões, dos sons, dos cheiros, dos sabores, dos contactos, trocando-os uns pelos outros e erigindo-os em sistema do mundo. Mas esta desintegração não podia conferir à sua poesia senão o valor fantástico e decorativo que em grande parte tem. Mesmo para o fantástico lhe foi preciso ir mais longe: povoar os seus cenários cromáticos («Mitrado de oiro e lua, em meu trono de esfinges») do vazio doloroso deixado pelo seu *eu* consciente, que só lá aparecia, como no poema *Não*, para servir um pouco de intérprete naqueles loucos salões arruïnados.

A dissolução desta consciência — a *dispersão*, para nos servirmos do seu próprio vocabulário — foi deformação do mundo físico, arranjo espectral e absurdo da sua flora psíquica, e uma estética interpenetração dêstes dois resultados segundo um fio que é um mínimo de lógica num máximo de delírio. A êste desarranjo geral da sensibilidade e da sua matéria deu o poeta expressão adequadamente caprichosa, feita de palavras saborosas e raras, de uma alquimia verbal que torna fluido o concreto e tenta meter o abstracto na prisão das formas. Mas o mundo de Sá-Carneiro é muito menos expresso que aludido — daí a dificuldade de lhe darmos, mesmo poèticamente, uma interpretação inequívoca. Tudo aquilo se passa numa fornalha de transfigurações, acesa por um mago rodeado de atributos herméticos — a cobra, a lua, o «manto de Astro» umas vezes dobrado outras vestido, «ímpetos tigrados», «Íris-abandono», a sagração de Pierrot... Depois, uma caixa de tintas luxuosamente psicológicas, um laboratório em permanente sinestesia.

É claro que uma parte desta aparelhagem poética lhe veio do simbolismo, em cuja atmosfera se criou. Mas o que no simbolismo, sobretudo no pacato e decorativo simbolismo português, era simples trespasse de um objecto ou estado belo a um símile sensorial fàcilmente aceitável, em Sá-Carneiro é uma transfusão completa, um passe do dado interior a um sinal emotivo fechado em si mesmo, que se não «explica» por nenhuma contigüidade significativa com a coisa significada.

E, no entanto, esta poesia absurda, quási indecifrável à lógica, tem um estranho poder de comunicação. Desde logo, o seu aparato belíssimo, embora às vezes de um belo excessivamente decorador, lhe dá a qualidade de um espectáculo, um fogo de artifício. Estamos diante de uma arquitectura nocturna, tôda de linhas eléctricas e de fossas fantásticas. Impondo-no-la e ligando o seu espectro a um começo de sentido, grandes e hábeis sonoridades nos chamam à cidade viciosa e pueril. Sá-Carneiro dispõe de uma versificação de pianista — mas «o piano estala agoiro». A sua escrita lírica é predominantemente tumultuosa, de uma instrumentação excessiva e inconnexa. Daí, a deficiente composição dos seus poemas, por assim dizer abertos no início e

no fecho a mil correntes contrárias, que só conseguem acordar-se numa confidência lenta lá para o fim da sua obra.

São estes elementos racionais os suportes do louco monólogo de Mário de Sá-Carneiro: a consciência do próprio delírio, o sentimento da falsidade, a obsessão da falha e da queda. Contando-se como a um menino mimoso que se tornou palhaço, Sá-Carneiro examina connosco a sua puerilidade crónica e o seu teimoso artifício. Êle próprio galga os degraus do palácio oriental em que está fechada a sua alma: mostra a inconsistência das portas, a falta de autênticos jardins sôbre que dêem as varandas *(Não)*, a «nódoa duvidosa» que alastra na alcatifa *(O Fantasma)*. A denúncia do seu mundo ficto é clara e corajosa *(Ângulo)*: não houve regatas de luar quando chegaram as princesas nos galeões de Barcelona (princesas mortas, aliás...); a ponte em que se debruçou era falsa; «o cais era abaulado», «sem mar à sua beira». Se «só metade» dêle tenta os absurdos, é que a outra metade precisa de ficar àlerta para que a vida se não dissolva completamente.

E essa metade o salvou. De resto, a sua presença, a *outra*, a verdadeira porque louca (e êste paradoxo de ser a parte sensata desdobrada de Sá-Carneiro a denunciante da falsidade do seu universo, afinal construído por aquele querido «*outro* que eu não posso acorrentar», é, creio eu, a chave da interpretação desta personalidade singular) — tal presença «foi sempre um adeus em mim», uma pègada. Ela lhe dá:

...a sensação, em mim ficada há tanto,
De um grande património algures haver perdido.

Nesta decomposição íntima assenta a sua convicção de que falhou, convicção reforçada pelo auto-espectáculo da imaginação desenfreada, tôda ociosidade e luxo. E tão de-pressa, como na 2.ª *Canção de Declínio*, eleva a sumptuosidade, a maldição social e o egoísmo a sinais de grandeza, como apresenta a própria vida como uma «mona» ressentida, embora conheça dolorosamente as raízes da sua desistência:

A minha vida sentou-se
E não há quem a levante,
Que desde o Poente ao Levante
A minha vida fartou-se.

Seriam precisas as dimensões de um ensaio para seguir os declives éticos patentes na poesia de Sá-Carneiro e o livor de consciência moral que os contraponta e embeleza. Meto nisto a moral, sabendo bem que as confissões dêste poeta só muito ao largo respondem à sua conduta terrena. Trata-se aqui (e Sá-Carneiro sabia-o) de um grande pecado de imaginação, de uma morte do homem às mãos do mago: e era precisamente êsse carácter fictivo da sua

deserção humana, a impotência de ir até ao último desdobramento dos actos do seu «demónio», que lhas fazia mais amargas.

Poeta de um divino ressentimento, os temas da sua lírica, por mais fulgurantes e lúdicos que sejam, sangram. O menino que se embrulha em cobertores e não está para a «minha rica»; o que brincava de bibe no trapézio de cima do poço; o da «ternura friorenta», com «amas pela vida inteira»; o que fazia cair oiro, «se pensava Estrêlas»; o que não teve companheiras, mas as ouviu «chorar» por êle, «veladas»; o que, se tocava em «dedos longos», os dedos desapareciam, e, se sonhava um trono, o trono caía em pedaços — morreu da obstinação do próprio alheamento, do abuso aéreo do seu luxo («Escadas de honra, escadas só, no ar»), no fundo dos «pântanos de Mim, jardim estagnado».

Essa beleza palúdica do seu universo nos encanta e confrange. Mas, se razões puramente estéticas nos impõem o nome de Mário de Sá-Carneiro como um dos grandes poetas portugueses, as razões humanas que as suportam enchem-nos de respeito por uma memória que o sofrimento incontestàvelmente tornou pura:

Eu fui alguém que se enganou
E achou mais belo ter errado.
Mantenho o trono mascarado
Onde me sagrei Pierrot.

O homem verdadeiramente «mal-logrado» foi o preço de um raro poeta «maldito». E na literatura portuguesa não há dêstes casos todos os dias...

VITORINO NEMÉSIO.

JARDINS SUSPENSOS, POR PEDRO HOMEM DE MELLO. PÔRTO, MARANUS, 1937.

Pedro Homem de Mello estreou-se há dois ou três anos, com um livro de sonetos, *Caravela ao Mar*, onde não havia apenas versos bem medidos e rimas bem soantes: debaixo duma forma cuidada, adivinhava-se um poeta com alguma coisa para cantar.

Jardins Suspensos são os primeiros passos num novo caminho que se abre aos poucos, o de uma poesia que, sem grandes arranjos formais e sem lisonjas aos gostos mais fáceis, quere ir direita à sensibilidade do leitor só com as suas reais riquezas. Se neste livro há poesias, como SINFONIA: *Ó minhotas cantigas. / Frutas, abelhas, flores, / Beijos de raparigas, / Linguagem dos Amores. / Ó minhotas cantigas...* E: *Canções do rubro Doiro... / Canções de Trás-os-Montes...* — poesias muito preconcebidas e muito arranjadas, aqui surgem

também versos mais nus e ricos de poesia, duma densidade bastante para dispensarem auxílios:

A chuva, escorregando na vidraça,
Desenha païsagens incompletas,
Caminhos planos e desencontrados,
Florestas virgens a que falta côr,
Palácios vastos, mas deshabitados,
Ou rendas sem valor.

Pedro Homem de Mello é dos poetas a quem a Natureza ajuda porque muito a amam, e é dos que podem dar a verdadeira poesia que anda dispersa por assuntos tão desacreditados, pois não lhe faltam olhos para ver e uma alma delicada para sentir. O novo rumo que a sua poesia parece querer tomar, cortando com parentescos comprometedores e procurando contactos mais fundos com a naturalidade, só beneficiará a sua obra.

ALBERTO DE SERPA.

ROMANCE E NOVELA

S. BANABOIÃO, ANACORETA E MÁRTIR, POR AQUILINO RIBEIRO, LISBOA, BERTRAND; *A CRIAÇÃO DO MUNDO (OS DOIS PRIMEIROS DIAS)*, POR MIGUEL TORGA, COIMBRA, 1937.

Com *S. Banaboião, Anacoreta e Mártir*, Aquilino Ribeiro responde a uma das vocações mais vivas do seu génio de prosador. Com efeito, das matérias eleitas do seu estilo há duas que insistem e comandam: a vida labrega, do homem aldeado num meio serrano, reagindo elementarmente ao descampado, ao lôbo e ao ciclo das estações, e a vida espiritual que pode corresponder a êsses elementos primitivos, tôda construída sôbre uma espécie de paganismo tôscamente domado pela teologia e culto católicos. Temperando estes dois polos e dando-lhes um miradoiro, um lugar onde o escritor se instale e objective, Aquilino professa um voltairianismo modernizado, ou melhor: um renanismo a que o seu brusco temperamento peninsular — e, por cima de peninsular, caseiramente português — dá violência e ternura.

A sua obra é, pois, além de uma magistral sinfonia de prosa, uma galeria de retratos rústicos comentados por uma filosofia de fundo pessimista e forma amena. A sua grande psicologia é a da manha animal, e vive mais da arte do retrato que da análise. Recortados por feições e costumes, os seus personagens

não têm nenhuma espécie de complicação interior — nem quási aquela carga de taras e de reacções obscuras que um Faulkner ou qualquer romancista do mundo brutal americano conseguem exprimir por acumulação de lances violentos e correntes de destino e paixão. Nas *Terras do Demo*, por exemplo, o que faz a grandeza do livro é a nitidez do recorte do quadro de costumes, o sujo e pobre *habitat* dos tipos, o deslumbrado sentimento da serra como lugar de ventos, côres e solidão telúrica, mas raramente a introversão dos mistérios da serra no fadário dos personagens. Quer dizer: não é a vida humana que, desenvolvendo-se à vista do leitor, lhe dá as chaves do isolamento e da bruteza ambientes, mas o poder verbal do escritor, que, pintando e chicoteando, nos levanta a serra e os serranos como um presépio.

Além das explicações temperamentais desta maneira de Aquilino, temos de achar-lhe as que vêm da tradição literária em que se formou. Prosador acima de tudo, estilista para quem a palavra e o modo de a agenciar são o grande problema da expressão, Aquilino repassou-se do classicismo verbal acumulado pelos séculos. Se há um «génio da língua» quási desprendido da subordinação da «coisa» ao «nome», feito de fonema e forma quanto ao vocábulo e de elasticidade e cadência quanto ao discurso, o seu lugar português é a obra de Aquilino Ribeiro, como foi a obra de Vieira, de Bernardes, de Fr. Luiz de Sousa, de Camilo. Com a diferença de que, emquanto Bernardes e Fr. Luiz de Sousa, débeis de ânimo, se ficaram por uma espécie de deliciosa virtuosidade, de prosa sem fim — Vieira, Camilo e Aquilino instrumentam com ela uma visão do mundo dinâmica e sinuosa no primeiro, romântica e cruel no segundo, sensual e amargamente pitoresca no último. Nem vale a pena lembrar o fundo eclesiástico da cultura dos três, o que há de igualmente barroco em Vieira e Aquilino, de paralelamente «picaresco» em Camilo e Aquilino. Todos três com uma planta no seu tempo e com a outra no cerne tradicional. Todos três poderosa e renitentemente peninsulares, clássicos e vernáculos.

S. Banaboião é um dêsses amplos campos de prosa pelos quais Aquilino se compraz a exercer o seu génio verbal. Semeou-o largamente, com ritmos e cristais de sintaxe, bem arado e descoberto, para pôr nêle como marcos meia dúzia de figuras esculpidas. Banaboião, filho de um mercador de panos, de Lubisonda, está para casar com Ximena. Ximena é um pouco a Celidónia dêste Libório, que estudou humanidades como o da *Via Sinuosa*. De resto, o mesmo arranque do quadro das berças natais para «França e Aragança», a mesma largada aventurosa, como nos romances picarescos. Tema profundamente aquiliniano: tema da *Traição* e do *Homem que matou o Diabo*, com diferença de planos e condições. Aqui, Banaboião é burguês e a aventura é a da santidade. O rapaz encontra um santo dos caminhos, um Beltrasanas que enche de milagres a comarca, tipo tôsco e hirsuto, de uma formação cristã vagamente herética, desta heresia que consiste em chicotear os vendilhões do templo e fazer apêlo à rude atitude interior. Não há tempo de contar, peripécia a peripécia, o calvário de Banaboião. Basta saber que a sua via de santidade se traça de sucessivos passos da graça à tentação e vice-versa, sob o sôpro da paixão

sexual e do êxtase pela ascese. O herói convive com ermitões e anacoretas de todos os matizes, mas só importam verdadeiramente à sua experiência os magistérios de Beltrasanas e Gundibaldo. Êste é um rico-homem refugiado numa penha para se penitenciar do castigo da mulher adúltera, dada a comer aos cães. A penha tem um chocalho por sineta e uma escada como os retiros dos monges do Tibé. É o santuário da província lusitana, o crisol medieval das *terras do demo* — e Aquilino pinta magistralmente o combate de alma e corpo nos seus contrastes elementares, nos ataques da natureza grosseira e tôda besuntada de luxúria, nas vestimentas, pragas, astúcias e ingénuos arroubos dos pobres solitários, dia e noite procurados por aquilo a que Aquilino chamara lapidarmente na *Estrada de Santiago* «a multidão ovelhum e bárbara dos campos».

Mas o principal reagente profano desta química mística é a voluptuosidade, encarnada por Iluminata, a mulher de D. Paio de Farroncóbias, que Banaboião encontrara a caminho de S. Tiago de Compostela e a cujos tropismos lascivos resistira numa étape da peregrinação, dormindo *à la belle étoile*. Estas caminhadas, armadilhas e situações são contadas com grande poder evocativo, feito do sentimento da paisagem e de chalaça travêssa, a que uma estupenda visualidade sensual dá fôrça e elegância. Nisto... Beltrasanas morre aleijado por um pedregulho de mármore, um ídolo do templo pagão que os três anacoretas destroçaram à picareta. O cadáver, trasladado, foi metido numa cavidade de Penha. Empèstava tudo, mas as boas almas acorriam ao cheiro de santidade. (Uma figura de *surgião* moiro, Ibn-Zacaria, diz umas sentenças de higiene e documenta o gôsto de Aquilino pelos «tipos» permanentes das sociedades que mudam pouco). A alma de Beltrasanas, que morreu em soberba recomendando ao discípulo aquela sepultura monumental e pedindo-lhe que contasse os seus prodígios em crónica, aparece-lhe arrependida e quer o seu corpo consumido.

Entretanto, Iluminata, que conseguira de Banaboião o que a caminho de Santiago êle lhe negara, reüne-se-lhe misteriosamente numa ilha a que o anacoreta aportara por milagre, quando a sua perfeição perigava ao contacto de Gundibaldo tomado de acessos nocturnos de luxúria mental. Êste exercício pecaminoso do velho à custa das recordações de amor de Banaboião, que Gundibaldo vai forçando desde que pôde entrever Ximena a tocar o chocalho da Penha para que o seu amor tornasse a ela, é uma das coisas mais felizes e fortes do livro. Separados por uma espécie de tabique, Gundibaldo pede minúcias a Banaboião sôbre Ximena, emquanto o discípulo desfia os bogalhos do têrço. É uma autêntica página de sedução satânica, nada convencional.

A ilha representa uma derivante do território ascético. Parou a paisagem alpestre das comarcas da Beira em que os eremitas se purificavam num perfeito ambiente aquiliniano. Agora há um bocado de paraíso, uma espécie de ilha subtropical com tôdas as perfeições, e um mar menos interessante que o da *Batalha sem Fim*. É o «lugar de delícias», bem sei, a pintar no superlativo, por um exercício de longa e fina retórica. Para encurtar: a ilha servira de

isolamento a leprosos, e, no melhor do destêrro robinsoniano de Banaboião, picado de saüdades da carne, arriba Iluminata apanhada em flagrante com um pagem. Abala-se o castelo de pureza; Banaboião cede a alternativas de pecado e abstinência, que Aquilino regula com aquele talento com que já dera a sedução de uma pecadora de alto estilo sôbre um rapaz do povo, na *Via Sinuosa:* um jôgo da cabra-cega atrás das carnações opulentas. De resto, a persistência dêste tipo de mulheres na galeria de Aquilino atesta-se pelo próprio simbolismo pôsto nos nomes delas — Estefânia, Maria Benigna, Iluminata, soberbas fêmeas... Quando o rústico não atira a presa sexual para cima de uma paveia, extasia-se com as grandes sedutoras.

Farta da ilha, Iluminata quer uma canoa que a leve dali. Queimam o cerne de uma faia até poder flutuar; mas entretanto chega D. Paio de Farroncóbias e, vendo a mulher ilesa, perdoa-lhe e possui-a nas barbas de Banaboião, que fica sòzinho na ilha. Cozido de saüdades de Iluminata, o santo acaba por aproveitar a canoa e fugir para Trancoso, onde ela é castelã. Morre aí numa «cardenha», depois de visitado e saciado por ela, tem a cara coberta de lepra, revelada a Banaboião ao amanhecer.

De tudo isto ressaltam admiráveis páginas de um agiológio faceiro e rústico, a que não falta o prior beirão de pau ferrado, o santo cesteiro, a meijoada de almocreves, e que Aquilino às vezes enquadra na sua païsagem poderosa: «A terra da Beira era áspera e batida de todos os maus ventos. Pelos telhados, de noite, cavalava o bruxedo. As árvores carregavam-se de caramelo e pareciam de cristal ao alvorecer. E os homens andavam engoiados dentro das capuchas, maciços como ursos, os ursos vagarosos das grandes florestas.» — Païsagem que é o verdadeiro sinal dêste grande escritor.

*

Já se começa a saber que Miguel Torga é um dos maiores poetas portugueses modernos, e já é tempo de se explicar que essa modernidade alcança, pelo menos, a geração simbolista. Daí para trás a grandeza comparativa mede-se por cânones complicados, em que o prestígio do muito tempo e a projecção moral das figuras alteram as simples considerações de solidez das obras. *Abismo* e *O Outro Livro de Job*, para não falar de um destino poético que já se afirmava em *Rampa* e *Tributo*, reforçaram a certeza de que a apupada poesia chamada *modernista* em Portugal não era aquela silva de esquisitice e pilhéria que os atrasados faziam crer. Miguel Torga — até ao *Abismo* Adolpho Rocha (e já não sei qual é mais êle, se êste nome que lhe deram, se aquele por que êle mesmo se chamou) — apareceu com as seguintes características: uma espécie de ferida original de um combate com Deus, as unhas cheias da terra a que se agarrou ao cair, e, nesta atitude, uma voz monocórdica, vibrante de orgulho, que lança no côro português um solo desabrido e doloroso. Êle bem dizia: *Ainda que eu cantasse como os outros, / Uma nota saía discordante...* Essa nota é o timbre da teimosia em se sentir como Único, — Adão, Moisés, Cristo, Quixote, Miguel Torga...

Há muita gente que se obstina a puxar esta hipertrofia de Torga para os quadros da ética — e a condená-la. Santo zêlo! Aquele médico desengonçado, de «trincheira» desbotada, botas grossas, um ar intermédio a lôbo e a anjo em férias, que de chapéu carregado nas sobrancelhas carregadas passa na Baixa de Coimbra, e vai ver provas a uma tipografia ou um doente a uma viela com a gravidade de quem pratica de cada vez e sempre o maior acto da sua vida, é no fundo um dos homens mais simples e sinceros que se podem arranjar em 1938, com todos os atritos próprios de um nome a defender como se fôsse a ferida aberta. Homem de guerra, mas de *paz en la guerra*, como seu mestre Unamuno.

Êste tipo de espírito cria-se numa situação imaginária, mas por isso mesmo a mais *real* para quem a cria, em que todo o universo como que se alivia do «ser» na pessoa do isolado. Êle crê-se e figura-se como criador e criatura, habitante e habitado, primeiro e último. Pode saber, e sabe (com que delicadeza e cegueira Miguel Torga acredita na originalidade do seu semelhante!), que a seu lado há milhares de homens como êle, dotados da mesma ilusão ou certeza do absoluto, como êle «centrados» numa experiência humana virginal e exclusivista, sôfregos de dor singular e de immortalidade sem partilha: — tudo se passa como se o sol se não pusesse em seus domínios... É uma maneira um pouco apocaliptica de ser homem, mas uma maneira brava, cheia de espinhos. Para quem tem de exprimir poèticamente a sua vida não conheço outra mais grave.

Perdôe-se-me êste introito marcadamente pessoal à crítica de um livro autobiográfico. Miguel Torga é talvez o único escritor português novo de quem um camarada pode falar como de antepassado. Êle antepassa-nos no acôrdo da sua literatura com as suas vivências, da sua obra bela e áspera com a sua vida delicada e selvagem. Almoçando e ceando letras, qualquer labrego lhe serve para umas passadas de caminho. Depois, estes *Dois Primeiros Dias da Criação do Mundo* são confessadamente genésicos, pressupondo absolutamente um homem — Mário de Araújo, Miguel Torga ou Adolfo Rocha, pouco importa — um homem que o autor tenha revestido e de que seja pràticamente a única imagem fiel. Se não é a vida civil de Adolfo Rocha que responde pela adolescência de Mário, centro e órbita dêste livro, é a expressão de Miguel Torga a responsável por ela.

Expressão tipicamente autobiográfica, egocêntrica, com um aparelho verbal nítido e brusco. Mário nasce campónio em Agarez de Trás-os-Montes, anda na escola da aldeia, vai de criado para o Pôrto, é seminarista em Lamego, emigrante no *Arlanza*, «moleque de terreiro» na fazenda Morro-Velho, de Minas Gerais; colegial no Ribeirão. E o livro vai desenhando, dêste encadeamento de circunstâncias, os pontos que gozam de uma situação mais alta na memória do rapazinho, e que são ao mesmo tempo os que lhe inçam o coração de raízes mais vorazes. Formalmente, é uma narrativa na primeira pessoa do singular, cortada em troços, e não em capítulos, partida ao meio pela viagem

do *Arlanza* de Lisboa ao Rio, mas unida da primeira à última linha por uma fôrça de comunicação que supre tôda a estrutura. Aparte uma que outra concessão ao pitoresco e raros desvios sôbre recordações anedóticas, o livro corre sob o signo do que se poderia chamar uma composição vital, urdida com a própria violência e sensibilidade de Mário, desligando os seus impulsos e choques uns dos outros por amor ao que na vida é puro ressalto e instinto.

Se quiséssemos fazer a êste livro uma crítica de flanco — isto é, pelo lado dos valores que não são da índole da obra, vista como documento da maneira fatal a um dado autor — diríamos que lhe falta certo grau de complexidade psicológica, e até uma verdadeira intriga orgânica. Que, verbalmente poderoso, feito de vocábulos que são como pedra e flor quando exprimem pedra e flor, falta ao seu estilo o poder de involução próprio do romancista, a sintaxe demorada paralelamente ao tempo necessário ao crescimento natural das situações e das personagens, e aquele cuidado e técnica no levantamento de um edifício romanesco em que o protagonista não pareça um homem que escuta o próprio eco. E que mais? Mas se as virtudes do livro estão precisamente do outro lado destas qualidades ausentes — na incisão, no discurso sacadeado e sôfrego, no coração à mostra? Se é a arrancada romântica de uma vida de desherdado que no-la veste de interêsse, e o apêgo aos lances ilógicos e bravios que nos leva de um fôlego à última página?

Livro de jactos e episódios, nunca é de mais acentuar a sua unidade vital e a sinceridade que autentica tudo o que nêle se passa. Justamente por resultar de golpes abertos no eu, êste é um «mundo criado». Como «mundo», sai das suas origens cheio de surpresa e de um destino tenso e convicto. A sineta da escola régia toca de madrugada: «E logo minha Mãi: — Ouves, rapaz? — Ouço, sim, senhora». Lá vai Mário à primeira passada do destino, com a «velha saca de lona a tiracolo, de maneira que o lírio roxo ficasse voltado para fora». O lírio roxo ficou sempre voltado para fora... Depois, «numa madrugada de Outubro, meu Pai acordou-me: — Mário, são horas. — Senhor?! — Vem a romper o dia, ergue-te!» Outra vez o destino, sob a forma de um porão de 3.ª em que «o cheiro de um desinfectante branco ardia no nariz».

A-par dêste sentimento da predestinação para alguma coisa que virá das sucessivas peles despidas — a pele do menino, a do seminarista, a do emigrante (porque o livro fecha com um belo voltar de costas à dureza do Brasil simbolizada nos dentes postiços da má tia): — o sentimento da desforra do homem de futuro tirada do aldeão secular. Assim, a morte do avô almocreve, a lembrança da pipa de vinho do Pôrto rebentada pelo pai carreiro, a «chuva de pedras do tamanho de ovos de galinha» que desaba na eira («— Estamos desgraçados, meu filho, lá se foi a novidade!») estão repassadas de um travo de fatal equiescência, de uma dor em que fulgura a esperança em altos desígnios.

Torga dá estas notas com uma brutalidade grave e comovente; obedece nisso à sua sêde do trágico e a um vivo sentido da terra, que o acompanha e faz dêle o poeta da fraga trasmontana e do ardor peninsular. Lírico, ainda em prosa, os seus valores poéticos não andam no idílio português: são bíblicos e

ibéricos, vêm dos lados de Job e de Camilo. Daí o seu amor às cenas em que a cólera de Deus cresta a terra, e a uma sensualidade que só não é cruel porque lhe mistura um fio de ternura ou de gravidade, como nos dares e tomares de Mário com sinhàzinhas e mulatas ou no partejar da vaca *Andorinha* e na descrição da técnica genetriz do boi *Pavão*...

Mas o calor humano que êste livro irradia obriga-nos a um voto severo: que Miguel Torga aprofunde a sua sobriedade de escritor, alargando e domando o seu estilo, saindo mais de si e das suas recordações, para voltar com a riqueza do poderoso romancista que parece esperar dentro dêle.

VITORINO NEMÉSIO.

A CASA FECHADA, POR VITORINO NEMÉSIO, ARMÉNIO AMADO, COIMBRA; *AVENTURA*, POR JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA, PARCERIA PEREIRA, LISBOA; *UM FIO DE MÚSICA*, POR RACHEL BASTOS, EDIÇÕES EUROPA, LISBOA, 1937.

As três novelas que Vitorino Nemésio reüniu em *A Casa Fechada* revelam outras tantas maneiras de conceber e de realizar a novela. Donde se pode concluir que Vitorino Nemésio é um artista que ainda não se fixou, que não encontrou ainda «fôrma para o seu pé». Aliás, tôdas as obras de ficção que até hoje publicou contribuem para dar mais fôrça a esta convicção: qualquer dos seus livros nos dá a impressão de que o autor não está ainda *todo* dentro dêles, de haver uma reserva e um artifício, algo a mais e algo a menos ao mesmo tempo. A mais, tanto na *Varanda de Pilatos* como no *Paço do Milhafre* (principalmente neste, que é o seu primeiro livro), o culteranismo, digamos assim, do estilo; a menos, certa humanização dos temas e das figuras sem a qual as criações romanescas não fazem vibrar dentro de nós aquela profunda «sensibilidade» em que sentir e compreender se confundem.

Ora nestas três novelas dir-se-ia representada a curva da evolução do autor no sentido de tal humanização. A primeira, *O Tubarão*, não passa dum puro exercício de retórica; com efeito, que outro sentido lhe podemos encontrar senão o de pretexto ao tecer gratuito das inúmeras imagens que chegam a dificultar a leitura? Esta primeira novela é na verdade um êrro, um equívoco. Se pretendeu ser um estudo psicológico — o de Zilda, a rapariguinha fútil que vemos sofrer vagamente sem sabermos bem se é por ter sido abandonada pelo «namôro», se duma simples, e ignorada dela, insatisfação dos sentidos — temos de confessar que não só é frouxo como termina precisamente na altura em que Zilda nos podia começar a interessar: quando se entrega a Nuno. Novela sem «espinha dorsal», *O Tubarão* parece mais um «exercício», daqueles que os autores devem guardar bem no fundo duma gaveta.

De qualidade bem diferente são as duas outras, e de estranhar é que

Nemésio não se tenha dado conta de que se as tivesse tirado da companhia de *O Tubarão* o seu livro só teria lucrado. Tanto *Negócio de Pomba* como *A Casa Fechada* são duas novelas cheias de excelentes qualidades; ambas pessoais; ambas ricas de observação, ambas belamente «construídas». Mas, como já de início indiquei, representando duas concepções diferentes da novela, duas «técnicas» que quási se pode dizer opostas.

Negócio de Pomba é ao mesmo tempo a análise duma figura, a notação duma série de tipos, e a evocação duma atmosfera. Nemésio é ilhéu, e a primeira das suas vitórias nesta novela é o ter conseguido dar personalidades à atmosfera em que a história se desenrola; aliás aquele Renato de Sousa Ormonde, meio impotente, tipo de abúlico conduzido pelas circunstâncias, no qual a asma parece ser uma tradução da «falta de ar» que há em tôda a sua vida, dir-se-ia um eco daquela atmosfera que pesa sôbre a vila ilhoa; tôda a novela decorre sob uma densa opressão que tanto parece vir do ar como daquelas vidas limitadas pela estreiteza do meio. Ora uma das grandes qualidades da novela parece-me estar na fusão de todos os elementos em jôgo, em não haver excesso dum em desfavor dos outros. É claro que tal equilíbrio se torna mais fácil quando, como neste caso, não há personalidades destacadas, nem situações verdadeiramente dramáticas. Porque Renato faz parte da galeria daqueles que passam na vida passivamente, para a mesquinhez dos quais tôdas as coisas param no limiar da verdadeira experiência pessoal. Note-se a-propósito que, quer quanto a Renato, quer quanto às demais personagens, *Negócio de Pomba* se pode considerar uma novela estritamente *realista*, em que a personalidade do autor não se deixa ver senão na arte com que se esconde — em que a objectividade é possível precisamente graças à mediocridade das personagens e dos seus actos.

Muito diferente é a novela que deu o nome ao livro. Nesta, não só a perspectiva é absolutamente diversa — corte na realidade espêssa de várias vidas, às quais não conhecemos senão em função do ponto fixado — como os estados psicológicos das personagens nos são dados com muito maior riqueza, precisamente na medida em que estas são mais vivas, têm mais personalidade, são menos semelhantes a autómatos. O que não quere dizer que as personagens de *Negócio de Pomba* sejam falsas — mas apenas que são mortiças, mais pobres daquela «verdadeira vida» que com efeito muitos homens não têm, sendo portanto legítimo ao novelista admiti-los na galeria dos seus tipos.

A Casa Fechada é uma exploração em profundidade, ao passo que *Negócio de Pomba* o é em superfície. Diferença, pois, como já notei, que pelo menos em parte resulta da «qualidade» das personagens. Mas não se deve esquecer que a escolha das personagens já significa uma escolha quanto à concepção do romance ou da novela; e é curioso que o livro de Vitorino Nemésio nos apresente lado a lado dois exemplos de tendências tão opostas. Por qual se decidirá? O certo é que há certas oscilações que têm fatalmente de se resolver num ou noutro sentido. Parece poder concluir-se do que se vê da evolução de Nemésio que a sua arte se vai enriquecendo precisamente

naquele sentido em que se manifesta pobre nos seus primeiros livros: refiro-me à criação de verdadeiros tipos humanos, que não valham só pela arte com que o artista no-los apresenta e faz agir, como pela significação da sua vida, pelo interêsse da sua personalidade — em suma, pela sua humanidade. Ora as personagens destas três novelas apresentam uma progressão de humanidade que, quási nula na primeira, frouxa na segunda, é bastante intensa na última.

Em *A Casa Fechada*, a «intriga» é de reduzidas proporções: a novela, como já disse, toma as personagens em dada e rápida passagem das suas vidas, de modo que tôda a riqueza de observação se manifesta num aprofundamento, é dada pela intensidade dos estados psicológicos e não pela sua variedade. A história, de linhas simples — aliás essa simplicidade é partilhada pelas outras duas novelas do livro — gira tôda em volta da presença duma primeira mulher. Luiz, casado segunda vez, é assaltado na casa em que fôra feliz com a que morreu por todos os fantasmas que estavam mais ou menos adormecidos dentro dêle, e aos quais aquelas paredes deram novo corpo, novas ressonâncias. Mas a isso vem-se acrescentar o vago remorso por não ter escolhido para segunda mulher uma outra; e a presença desta na casa é quási uma obsessão para Luiz — principalmente os seus seios, em tôrno dos quais se fixa a divagação ao mesmo tempo sensual e sentimental de Luiz. Mas tudo isto é dado em sugestões que nunca se precisam, num admirável ritmo, tudo nos surge no meio duma polifonia de contrastes, num claro-escuro de sobriedade perfeita. E a profunda humanidade desta novela nasce precisamente, não só da «autenticidade» das personagens, como da atmosfera geral em que elas se agitam.

Também o estilo de Vitorino Nemésio se apresenta, ao longo dêste livro, numa linha evolutiva. *O Tubarão* chega por vezes a ser de difícil leitura, pelo artifício de certas imagens que são por demais «fabricadas», artificiais, que se dirigem apenas à inteligência — quási charadas. Nas duas últimas novelas, mas mais ainda em *A Casa Fechada*, o estilo despoja-se muito, torna-se mais leve, mais dúctil, sente-se que o artista reconheceu que o estilo, cultivado por si só, não pode ser senão prejudicial à obra. A influência de Aquilino Ribeiro, que em *Varanda de Pilatos* era um constante empecilho ao desenvolvimento da acção — pois Nemésio tem dons de analista que só podiam ser prejudicados pela imitação de Aquilino — aparece-nos quási neutralizada nas duas últimas novelas dêste livro, e é de crer que, ou seguindo a linha esboçada por *Negócio de Pomba* ou por *A Casa Fechada*, Vitorino Nemésio se sentirá já senhor da sua «maneira própria».

•

Aventura é a primeira obra de ficção de Osório de Oliveira. O seu belo *Romance de Garrett*, obra dum género tão próximo do romance e da novela, já nos podia deixar suspeitar em Osório de Oliveira a possibilidade dum novelista. Mas para os que pressagiaram tal novo rumo, esta novela será uma desilusão. O seu autor não mostra aqui, afinal, as qualidades reveladas

na biografia que dedicou a Garrett. Pelo contrário, parece apostado em reduzir, nesta obra, a vida a uma realidade longínqua; o leitor poderá imaginar como será a vida do herói de *Aventura*, mas no livro não encontrará senão a notação esquemática dos seus actos e das suas ideas sôbre êles. A vida de António permanece uma incógnita: não se sabe *quem* êle é, não se *vêem* as suas reacções, não se descortina o que há de facto no fundo daquele homem. Osório de Oliveira poderá dizer, porventura, que quis apenas apresentar um homem possesso do espírito de aventura, sem querer saber dêle senão como homem que não está bem em parte nenhuma, sempre em busca de outras regiões para a sua sêde de «novo». Mas podemos responder-lhe que quando se quer figurar uma tendência só, uma única face, dum indivíduo, se é infalivelmente levado a criar um boneco de atitudes inexplicáveis. Se Osório de Oliveira queria o seu herói para símbolo do espírito de aventura, mais uma razão seria para o completar com aquilo que lhe falta: realidade humana. O autor diz-nos que o seu herói sente isto e sente aquilo, mas nós não sentimos que êle sinta nada, porque só nos foi dado um esquema, um comprimido em ideas do que êle poderia ter sentido. Ora não há ficção romanesca, trate-se de conto, de novela ou de romance, sem que o artista nos faça ver os sêres vivendo, reais e presentes. Dizer que êles são assim e assado, que pensam isto, que sentem aquilo, é o mesmo que nada: queremos ver com os nossos próprios olhos, e dentro de nós é que concluïremos o que pensa e sente a personagem, depois de a termos contemplado viver. De *Aventura* dir-se-ia que a novela está ausente, e que estamos a ler um resumo, o qual não nos pode dar mais do que a idea de como seriam as personagens.

António dá-nos a impressão de ser um autómato: vai para aqui, parte para ali, sem que tenhamos a menor idea de quem êle seja. Um homem não pode reduzir-se a um desejo mórbido de partir constantemente! Além disso, Osório de Oliveira ainda contribue mais a dar-nos a impressão de artifício ao facilitar, como o faz, tôdas as evasões do seu herói. Para êste não há dificuldades: dir-se-ia que uma varinha de condão lhe consegue o dinheiro para as passagens nos paquetes, os empregos quando chega às terras desconhecidas, de modo que não lhe resta nada a fazer senão ter vontade de se ir embora.

Eu penso que Osório de Oliveira pensou demasiado na «idea de evasão»: o tema apaixonou-o tanto que se esqueceu de dar um bocadinho de realidade ao seu António, que devido a isso não nos chega nunca a aparecer como o inquieto que o autor queria mostrar, mas apenas como um ser vazio que não pode estar bem em parte nenhuma, porque a vida não lhe interessa. Ora parece-nos que o autor nos queria mostrar precisamente um homem amando demasiado a vida para que o pudesse dessedentar completamente a fixação num ponto, a fixação junto de outras vidas. Mas para isso seria indispensável que êle de facto esgotasse o interêsse dos pontos em que vai passeando a sua inquietação; seria preciso que êle vivesse e esgotasse o sabor das coisas. Ora António aparece-nos afinal como um homem que não acha sabor a nada, e que em vez de inquietação tem apenas uma tremenda inca-

pacidade para amar seja o que fôr; incapaz de amor, incapaz de paixão, vivendo só em superfície, como poderia êle ser um inquieto?

Esta deficiência capital de *Aventura* é tanto mais significativa quanto, como se disse de começo, *O Romance de Garrett* mostrava em Osório de Oliveira as qualidades necessárias para ser um novelista. Bem escrita, com observações felizes aqui e ali — mas sempre sôbre o exterior, isto é, precisamente aquelas com que a realidade de António nada pode ganhar —, principalmente na descrição do ambiente caboverdiano, *Aventura* vale apenas por aquilo que não é novela, pelo pitoresco dos lugares evocados, pelos retratos das cidades, por exemplo. Se se der conta do que lhe faltou para escrever de facto uma novela, creio bem que Osório de Oliveira poderá vir a ser um verdadeiro novelista, pois não é incapacidade que o seu livro revela, mas o excesso de voluntarismo com que o concebeu, a frieza com que pôs de pé as suas personagens. Livro em que se sente demais a deliberação de o fazer assim, e a intenção de apresentar António como o *tipo* do inquieto, *Aventura* precisava de ganhar em humanidade o que deveria perder de esquema intelectual. A novela ficou tôda dentro de Osório de Oliveira, e oxalá êle a venha um dia a escrever.

*

Parece que, em Portugal, as mulheres estão finalmente a nascer para a verdadeira literatura. Até hoje, os verdadeiros temperamentos de escritoras que têm surgido entre nós, apresentando-nos romances ou novelas, realizam obras que não são femininas; êsse é, por exemplo, o caso duma grande escritora que merecia ser mais sèriamente conhecida: Virgínia de Castro e Almeida. Mas mulheres que escrevessem livros femininos, salvo, está claro, as que fazem da literatura um desfôrço das suas derrotas sentimentais, era o que não existia em Portugal, e é o que começa a existir. Aos nomes de João Falco e de Maria Archer vem agora juntar-se o de Rachel Bastos.

Um Fio de Música é uma série de relances sôbre a infância e a adolescência duma mulher que sente despertar em si a vocação musical; e direi desde já que o que me parece um pouco débil nesta novela é precisamente o que se refere a essa vocação: num livro em que tudo está envolvido numa tão bela e densa atmosfera dessa duplicidade de realidade e de irrealidade que é a vida, em que tudo é rico de humanidade, arrancado da mais real e directa experiência, há não sei que falha, não sei que ausência no que se refere à vocação musical. E como a novela se desenvolve em relação a ela, nota-se o que talvez não fôsse visível se a linha da novela fôsse orientada noutro sentido, ou não o fôsse em nenhum. Não quero porém insistir num detalhe que não chega a prejudicar a estrutura da obra: o que de mais exacto se pode dizer é que o ambiente musical, e a descoberta da vocação, deveriam ter sido mais acentuadas, ter merecido um pouco mais de desenvolvimento.

Um Fio de Música é uma série de impressões subjectivas em que os dados da realidade vivida constantemente se fundem na descrição de sonhos,

Aliás todo o livro, mesmo o que nêle há de mais quotidiano, aparece embrumado de sonho; a realidade da infância e da adolescência não nos é dada nestas páginas numa análise que destaque claramente os factos, que serie com precisão os acontecimentos: pelo contrário, temos a impressão de que nos debruçamos sôbre a própria memória da mulher que durante essas páginas evoca a menina e a adolescente que foi, e o que vemos é precisamente essa confusão de impressões recebidas do exterior com o mais íntimo, o mais interior — confusão que é precisamente a da memória antes que o espírito de análise a tenha falsificado, e enchido com deduções actuais, organizado, em função das ideas que temos hoje do que vivemos outrora, êsse caos luminoso que é a vida recordada. Rachel Bastos soube criar belamente essa atmosfera que em nossos dias uma Katherine Mansfield e uma Rosamond Lehmann introduziram no romance com inigualável mèstria. E não deixa de ser oportuno evocar estes dois nomes a-propósito de Rachel Bastos; não sei o que ela terá porventura recebido da leitura dessas escritoras, se é que alguma influência houve; o certo é Rachel Bastos vir enfileirar no mesmo grupo a que aquelas pertencem, e nos transportar a um ambiente idêntico. Era isto de facto uma das coisas cuja falta mais se fazia sentir nas tentativas romanescas das mulheres portuguesas; era esta frescura, esta simplicidade, esta naturalidade. Um fio de música, sim; mas a expressão que em meu sentir melhor traduz o clima dêste livro é outra: um fio de água. As páginas sucedem-se sem que se quebre o encanto duma narração entrecortada, irregular, na qual a composição não tem por base uma ordem temporal, não respeita a «doença» de explicar tudo e justificar tudo, mas está tôda ela dependente da própria atmosfera da obra. Livro feito de tenuíssimas, e tão femininas divagações pelos recantos do «tempo perdido», *Um Fio de Música* é um dos mais significativos sinais de que surge emfim a mulher na nossa literatura — como mulher, com os seus sonhos e a sua vida interior, com a maneira de sonhar e a maneira de viver próprios das mulheres. A mulher dizendo-nos quem é com a sua própria voz, resolvendo-se emfim a deixar de falar «com voz de homem», ou apenas com voz de fêmea desiludida.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

EXPERIÊNCIA, POR MARTINHO NOBRE DE MELO. RIO, LIVR. JOSÉ OLYMPIO, 1937.

Há quem atribua a Proust — não a criação de um método novo na pesquisa do homem e na realidade literária, mas a completa adulteração de ambas. Isto é: quem, percorrendo a sua obra, não pressinta, através dos episódios minuciosos e das sombrias perspectivas psicológicas, a novidade de um mundo até êle inédito. Daí, duas ordens de comentários anti-proustianos: aqueles que, negando ao genial descobridor de A LA RECHERCHE DU TEMPS

Perdu o seu verdadeiro quilate poético, consideram a sua obra restrita à colecção dramática de quadros minuciosos e avulsos; e aqueles que, desdenhando do seu potencial humano, das suas intuïções, dos seus involuntários gritos de angústia, limitam Proust à sombria narrativa, mais ou menos romanceada, de várias singularidades psicológicas mórbidas. Duas são, afinal, as incompreensões de Proust, mas ambas se encontram em especificar como única originalidade proustiana aceitável a sua técnica do pormenor. Não vale a pena, evidentemente, opor aqui um formal desmentido a tão infeliz conclusão. O romance proustiano é uma exposição de acontecimentos humanos que nunca dispensa a adesão do romancista às vicissitudes do drama narrado. De que forma o conseguiu Proust? Dando-nos a interrogação dos recessos humanos através das suas próprias inconfidências. Mas Proust, indagando meticulosamente das realidades psicológicas humanas, condimentou-as, na sua obra, com eloqüência poética, porque, sendo um artista, não obstou em si ao deslumbramento provocado pela vida. Daí, tôdas as suas acções dramáticas terem ganho unidade, a-pesar-de aparentemente demoradas e entre si distantes, sòmente porque o ambiente de tôdas permaneceu fiel ao cenário emocional do autor. É êsse o caso de *Temps Rétrouvé* e de *A l'Ombre des Jeunes-filles en Fleur*.

Isto tudo pretende significar que a primeira condição de um romancista é ser um artista. Só um artista é capaz de não atraiçoar a vida nem o homem — e o romance é, sobretudo, uma expressão real da vida e do homem. Eis porque o método de Proust — que é o desenvolvimento de uma acção através dos pormenores humanos — falhará, quando não adaptado e orientado pelo talento criador do romancista. Foi o que aconteceu a Martinho Nobre de Melo, lente universitário, Embaixador de Portugal e antigo ministro. O seu romance *Experiência* é, efectivamente, um desastre. Pretendendo revelar, através da sensibilidade do seu protagonista, variados aspectos da inquietação humana, falhou integralmente aos seus objectivos, sòmente por o autor não possuir uma consciência certa, vivida, do que seja a inquietação humana. Vejamos.

O herói do romance, navegando em pleno Mar Egeu, apaixona-se por uma condessa italiana, Lívia de nome. Desembarcando em Constantinopla, o herói descobre um *cabaret* russo onde distingue, dentre a vegetação humana que o freqüenta, duas exiladas russas, Várvara e Xénia. Nenhuma delas merece, de per si, interêsse especial ao romancista. O autor preocupou-se mais com os amores do protagonista e de Lívia, que em certo passeio se consumaram carnalmente. Um poeta russo é *pretexto* no romance para que Martinho nos conte, em forma de ensaio, o que foi, segundo êle, a Revolução Russa de 1917. Uma turca qualquer, a quem Lívia e o herói vão visitar, é novo *pretexto* para que Martinho historie, também em feitio de ensaio, o que foram os diferentes aspectos da evolução dos costumes turcos após as guerras balcânicas. Durante a acção do romance, e com grande surpresa do leitor, o porteiro do referido restaurante assassina um diplomata. Quási no final do livro, aquele referido poeta russo lê ao protagonista um longo manifesto anti-

-stalininista. Até que o romance termina: o herói vem para Portugal disposto a casar com Lívia e rememora, nas últimas páginas, a novela da sua adolescência.

Ora, como pode ser verificado, Martinho, em vez de se preocupar com tirar da acção uma conclusão humana, preferiu seguir o exemplo de Maurice Dekobra: narrar, em vez da *aventura*, arbitrárias aventuras. Além disso, e conforme se depreende, também, do que ficou resumido, o romance é uma série de *pretextos*, uns trabalhados para que a acção se suspenda arbitràriamente, outros imaginados de propósito para o autor poder intercalar, estranha à acção, pura história. Só isto seria revelador da manifesta inapetência literária e artistica de Martinho Nobre de Melo. Um romancista nunca pode ser arbitrário: tem sempre que subordinar-se à lógica e à unidade da *acção*, nos precisos termos atrás descritos. Mas Martinho não ficou por aí: a acção do seu romance não é *una*; pelo contrário, no seu romance há três ou quatro acções, tôdas elas diferentes entre si. E isto porque o autor de *Experiência*, por manifesta falha de intuïção artistica, fêz coincidir, de propósito, os amores do protagonista e de Lívia com a minuciosa descrição da Constantinopla de Mustaphà-Kemal. Quere dizer: a fazer um romance, preferiu o autor fazer uma reportagem, ilustrando a acção com cenários luxuosos e *històricamente* turcos. Outro êrro, êsse, e igualmente revelador da já assinalada inapetência.

Creio, por tudo isto, que Martinho Nobre de Melo se equivocou, ao julgar-se capaz de fazer um romance. Falta-lhe intuïção humana, sensibilidade poética, cultura e compreensão do romance moderno. Ora, sem materiais *vivos* não é possível fazer-se obra *viva*. Que medite nisto o talentoso Embaixador de Portugal no Rio.

MANUEL ANSELMO.

TEATRO

NOVE DE ABRIL, POR ANTÓNIO BOTTO, LIVR. POPULAR DE FRANCISCO FRANCO, LISBOA.

É sempre com pasmo e aflição que se assiste ao decair dum artista do qual quereríamos conservar limpida e incorruptível a imagem que nos deixou a sua plenitude; é doloroso ter de recordar, como se as arrancássemos dum passado irremissivelmente morto, as obras que nos tinham transportado, em que tinhamos sentido a presença do grande artista. E, por outro lado, a esta impressão que nos magoa vem juntar-se uma interrogação e até uma dúvida: Como é possível que quem escreveu determinadas obras, belas, superiores, possa decair tanto em relação a elas que cheguemos a apreciar a hipótese da nossa admiração por elas ter resultado dum equívoco? E é preciso um esfôrço — e o esquecimento das misérias presentes — para preservarmos aquilo que continua a merecer a nossa admiração.

Tudo isto se passou comigo ao ler esta peça de teatro que António Botto acaba de publicar: *9 de Abril*. Já alguns poemas de *Baionetas da Morte*, bem como outros recentemente publicados num ou noutro jornal, me tinham deixado entrever em António Botto uma singular capacidade de prostituir os seus dons em produções de que o homem pretendia servir-se através do artista. Julgo o grande poeta de *Ciúme* incapaz de não se dar conta da mediocridade de tais produções e da sua absoluta carência de valor artístico. O caso não é inédito: outros artistas, e pelas mais diversas razões, têm assim traído os seus dons de criadores. Porque não seria justo dizer que os tem *usado* mal; isso seria admitir que tais obras fôssem na verdade obras de arte, que o artista não deixasse de o ser quando se dedica a obras mercenárias, ditadas por interêsses e conveniência e não por aquela necessidade de criar que o leva a erguer as verdadeiras criações artísticas. O que se dá é uma utilização da habilidade, da facilidade resultante da experiência, habilidade e facilidade que o artista consciente e superior sabe reconhecer por aquilo que são: recursos que tem de dominar em vez de se deixar dominar e conduzir por êles.

Mas com *9 de Abril* não chega a dar-se tal utilização dos mecanismos do hábito. Na verdade António Botto nunca foi autor teatral: a sua primeira peça representada, *Alfama*, é fraquíssima como teatro. Mas em Portugal — triste sestro o nosso! — todos se julgam capazes de tudo quando os reconhecem grandes numa feição só! Ora António Botto é daqueles artistas que mais longe estão do tipo do polígrafo. O poeta admirável das *Canções* não é o que se costuma chamar um «espírito universal». As suas possibilidades são donas apenas de determinada zona — a qual não compreende o sentido da oposição de caracteres, nem a capacidade para criar figuras individualizadas e vivas.

9 de Abril é uma peça cujo verdadeiro *sentido* é impossível determinar: trata-se duma apologia da guerra e do heroísmo? ou o que na peça tal nos possa fazer supor tem lugar secundário, pretendendo ela ser de facto um drama familiar, um estudo de paixões? a não ser que se trate dum «elogio da virtude». O certo é que a peça consiste numa série de intenções que se chocam mas não se harmonizam, porque podia ter tôdas as que ennumerei, bastava que o autor tivesse sabido criar uma acção e encarná-la em personagens vivas. Mas o que vemos é, quanto à acção, uma série de situações sem lógica, quanto às personagens uma versatilidade que lhes permite agir num acto precisamente ao invés da psicologia que o autor lhes atribuiu noutro.

Lendo o primeiro acto convencemo-nos de que trata dum conflito de gerações, no qual os filhos lutam contra o comodismo e o egoísmo dum pai cujos belos discursos nos prometem uma bela alma, pelo que êle diz; um burguês que tem a filosofia do seu dinheiro, se acreditarmos nos filhos.

No segundo acto convencemo-nos de que se trata dum drama passional, em que o pai e um dos filhos (que são precisamente tão apologistas da família um como outro) pretendem conquistar a amante, que vive com êles, dum dos vários irmãos que Botto nos apresenta (e aos quais dá tão pouca realidade que estamos sempre a confundi-los uns com os outros). O pai moralista (que não

é casado, e cuja companheira é um modêlo de virtudes) propõe-se abandonar esta e «pôr casa» à amante do filho. Mas o acto acaba sem mudança nas situações (fica tudo em insultos e em lágrimas), com a resolução dum dos filhos, que vai para a guerra, talvez para evitar ao autor a dificuldade de acabar um acto em que todos os personagens estão de candeias às avessas uns com os outros, salvo raras excepções. Mas no terceiro e último acto, os conflitos que no segundo nos são apresentados como violentíssimos, surgem resolvidos com a maior facilidade, a ponto do pai se rir, bem humorado, duma graça em que um dos filhos alude aos seus ímpetos de conquistador! Êste terceiro acto não serve senão para nos fazer saber que ambos os casais vão oficializar a sua união... e para a cena final em que chega a notícia da morte do filho que foi para a guerra. Chega-se a ter a impressão de que António Botto escreveu a peça só para no fim nos aparecer, fazendo concorrência às «apoteoses» de revista, o monumento aos mortos da guerra ladeado por um soldado e um marinheiro que apresentam armas.

A impressão que a peça nos deixa é desastrosa. Por mais que se procure, não se encontra nela nada a aproveitar. Das personagens, nenhuma se nos apresenta viva, os diálogos não têm vigor, a acção perde-se no meio dos discursos com que as personagens se mimoseiam respectivamente. De facto não se fala, em *9 de Abril*: discute-se; não chegamos a sentir como reais os sentimentos nem a poder tomar a sério as ideas que as personagens dizem ter.

A arbitrariedade não fica aliás por aqui, e assume proporções que nos fazem supor que António Botto tomou tão pouco a sério a sua peça que não cuidou sequer da verosimilhança. É o caso que no primeiro acto se fala vagamente em guerra, e uma das personagens diz pensar em alistar-se; no mesmo acto o pai verbera as tendências da época: «Êle é o fascismo, êle é o comunismo, êle é o bolchevismo», e, tanto por estas expressões como por outras, concluímos que a peça se passa na actualidade. Alguém poderia supor que um autor que há-de andar pelos quarenta e tantos anos ignorasse que em 1917 não se falava em fascismo nem em bolchevismo? Que ignorasse que o alistamento não era voluntário, como aliás continua a não ser?! Porque de facto *9 de Abril* não é um título simbólico: na última cena sabe-se da morte na batalha de La Lys do tal filho que se alistou. Mais: como se compreende que entre os vários homens válidos que aparecem na peça, não só não se fale em guerra, como estejam ali com a despreocupação do tempo de paz — em 1917?! Mas para que insistir num absurdo que é apenas um dos muitos que se nos deparam?! Bastava o absurdo daquela versatilidade dos actos e sentimentos de várias personagens para reduzir a peça a uma fantochada.

Não vale a pena mencionar certas passagens da peça, que mereceriam transcrição, por tão cómicas querendo ser eloqüentes. E não vale a pena porque êsses detalhes já não vêm diminuir uma peça que mesmo sem êles não tem por onde se lhe pegue.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

ENSAIO

O GÊNIO DE VILA-MOURA (MEDITAÇÕES SÔBRE OS PROBLEMAS DA LITERATURA CONTEMPORANEA). POR JOÃO ALVES. PÔRTO, LIVRARIA TAVARES MARTINS, 1937.

Com êste livro vem João Alves não só ocupar uma posição valiosa no campo da reflexão dos problemas literários, como, sobretudo, revelar-se um artista de quem a nossa literatura muito tem a esperar.

A primeira parte desta obra é constituída por uma série de diálogos entre Vila-Moura e o Autor e pela descrição da morte do artista; a segunda parte encerra pròpriamente o estudo da obra literária de Vila-Moura.

Aquela primeira parte é altamente significativa, sobretudo pelo que nos mostra das possibilidades literárias de João Alves, revelando-nos já um artista conscienciosо, com um apurado poder de observação, servindo-se dum estilo cheio de sobriedade e de equilíbrio, por isso mesmo cheio de fôrça e poder de sugestão. Principalmente as páginas sôbre a morte de Vila-Moura são uma indicação bem expressiva daquilo que João Alves pode fazer, uma vez que tente a obra de criação.

Quanto à segunda parte, a obra ressente-se um pouco da falta de objectividade, o que de resto é humanamente natural, dada a admiração que o Autor consagra ao espírito e à obra de Vila-Moura, de que é índice expressivo o título ousado (se não dermos a significação que os franceses dão à palavra *génie*) com que João Alves denominou a sua obra.

Além disso há neste livro certos pontos que me quiseram parecer de demonstração um pouco forçada, como seja, por exemplo, o de querer ver na lição do Renascimento uma importância tão grande na formação literária de Vila-Moura; ao mesmo tempo que desvaloriza ou esquece certos meios literários de alguma importância, como seja, por exemplo, o ambiente cultural e sobretudo estético que se criou com o movimento da «Renascença Portuguesa», que João Alves desvaloriza, apelidando-o sumàriamente de superficial, sem nos dizer as razões porque assim injustamente o julgou. Se é certo que Vila-Moura pouco deve a êste movimento, é também verdade que alguma influência êle teve na sua formação, ao contrário do que afirma João Alves. Certo amor pela Natureza, um vago saüdosismo difuso em algumas obras de Vila-Moura posteriores à *Nova-Safo*, quere-me parecer que não são só derivados dum pendor natural do espírito de Vila-Moura mas também de uma certa formação estética que não está muito longe do espírito que informou a geração da *Águia*.

No entanto, não obstante estas e outras pequenas coisas a que João Alves foi levado, umas vezes pela sua particular visão na estimativa estética

de certos pontos, outras vezes por certos preconceitos de circunstância, quere-me parecer que João Alves virá a ser um ensaista de firme valor, uma vez que trate temas mais distantes de si, mais desprendidos da sua própria formação espiritual e que possa portanto corrigir a sua perspectiva naturalmente alterada nesta primeira obra.

Embora com certas deficiências de exposição (como, por exemplo, quando tenta diferenciar o impressionismo da expressão literária de certa fase de Vila-Moura), o estilo de João Alves é claro e sóbrio, apto portanto à especulação literária. Além disso a sua posição perante os problemas literários — embora discutível — revela um espírito cheio de lucidez e de ponderação, condições bastantes para podermos esperar de João Alves grandes obras de sistematização e crítica estéticas.

GUILHERME DE CASTILHO.

FILOSOFIA

TANGENTES, POR SANT'ANNA DIONÍSIO, SEARA NOVA, LISBOA, 1938.

Proponho-me trasladar aqui algumas notas interpretativas à margem dêste livro, não fazer-lhe uma crítica no vulgar e geral sentido: compreender, interpretar, explicar, são fins bastantes para o espírito do homem (ou de certos homens); constituem, por si sós, propósito denso de espiritual labor. Atender ao essencial, não, certamente, por exclusão de acidentes, mas pela adequada convergência dêles, eis o que perante obras de carácter especulativo primacialmente se impõe.

Para prègar pelo exemplo — e não só com palavras, o que é demasiado fácil — pregunto-me desde já qual a intuïção genética (se a tem) das *Tangentes* e da restante obra do autor. Parece-me a seguinte; o sêr que somos e em que mergulhamos revela-se como virtualidade ilimitada de possíveis; mas o homem desprevenidamente contemplativo que os vê no seu germinar, ao mesmo tempo subtil e poderoso, engana-se quando infere, da promessa, a realização, quer o faça movido pelo generoso amor ou pela ingénua esperança, quer pelo pressuposto lógico; muitos chamados, nenhum aceite: a experiência do homem, que não só especula mas vive, mostra como êsses possíveis abortam e como as promessas não são cumpridas. — Esta visão originária e central, mais de intuïção que de discurso, e que no mesmo discurso que se toma como fim pretende denunciar limites e artifício enganador (livro sôbre *Antero*),

démo-la na mais acessível forma com o risco de empobrecê-la: o leitor não ignora ser êsse um pouco o preço de explicar.

Não achamos, certamente, luminosa a visão do autor. Êle mesmo no-la diz crepuscular e nocturna num aforismo que vamos atentamente ler: « Se não houvesse noite, não haveria talvez nem poesia, nem música, nem religião, nem pensamento tocado de angústia. Antes de tudo, o que de-certo despertou a alma do homem da caverna, o que a fêz mugir, foi a descida do crepúsculo. Só depois do mêdo da treva terá vindo a consciência da morte, e tudo o que desta derivou ». (*Tangentes*, 237). Pensamento tocado de angústia, senão gerado nela, é já o que vemos no primeiro livro do autor e o que inspira os seguintes; à luz da visão exposta se compreendem as influências de afinidade dos pensadores pessimistas e dos chamados trágicos, como Schopenhauer, Nietzsche ou Chestov, (no livro de que nos ocupamos uma tangente sôbre o problema do mal é ainda o comentário de alguns juízos de Chestov sôbre Tolstoi e Nietzsche); à luz dessa visão se compreende a influência de pensadores que, como Bergson, alimentam ou corroboram o seu sentido transitivo do sêr. Êste sentido transitivo tomou nas *Tangentes* expressão mais amadurecida com as reflexões sôbre a *Idea de reversibilidade e de tempo*. Em resumo, o autor denuncia a tendência dos cientistas que admitem a reversibilidade, presos ainda à idea da velha mecânica. O mesmo mundo físico é usura e fadiga, desgaste incessante; êle mesmo é, como o mundo humano, abortar de possíveis (e devemos aqui recordar a visão germinal do autor antes aludida). Também a esta mesma luz se compreenderá a tangente sôbre o *Regresso à primeira evidência*, na qual, embora reconhecendo o alto valor da dialéctica do permanente e do eterno, o autor afirma a indestrutível evidência da realidade que passa em nós e ante os nossos olhos. Finalmente, fazemos alusão a uma tangente mais sôbre *As raizes subjectivas do próprio conhecimento dito objectivo*. São as reflexões aqui expostas demasiado tácitas, e poder-se-ia dizer, em geral, de todo o livro, haver nêle um espírito de audácia fecunda e de mesurada reflexão, que deficientemente se harmonizaram. Entretanto, a tentativa de perscrutar o que existe de subjectivo, temporal e ocasional no chamado conhecimento rigoroso, interessou-nos pelas virtualidades que revela na visão incontestàvelmente subtil e valiosa do autor; interessou-nos ainda por não sacrificar ao prurido de cientismo ou geometrismo que ataca em Portugal tôda a gente que começa a filosofar. Eu suponho ter sido perdida muito boa vocação filosófica por virtude da advertência platónica: « Não entrarás aqui se não fores geómetra », ou por virtude da sua ingénua ou especiosa interpretação. Filosofia das ciências é uma coisa, cientismo outra: o equívoco encontra-se superado já no pensamento metafísico português moderno, com o qual êste livro do autor, como já os anteriores sôbre Antero e Leonardo Coimbra, revela a afinidade especulativa. É significativo que tal afinidade ocorra num pensamento de tendência agnóstica.

José Marinho.

HISTÓRIA DA LITERATURA

ENIGE OPMERKINGEN OVER HET PORTUGEES EN DE PORTUGESE LITERATUUR, POR M. DE JONG. J. B. WOLTERS, GRONINGEN, BATAVIA, 1937; *THE NEW CORPORATIVE STATE OF PORTUGAL. AN INAUGURAL LECTURE DELIVERED AT KING'S COLLEGE*, POR S. GEORGE WEST, LONDRES, 1937.

O Sr. M. de Jong inaugurou a cadeira de Português, recentemente criada na Universidade de Amsterdão, com *Algumas Observações sôbre o Português e a Literatura Portuguesa*, no dia 19 de Outubro de 1937. Essa lição inaugural, agora publicada, começa por dar algumas notas de carácter geral sôbre as feições peculiares da nossa língua em face das outras línguas românicas, chamando a atenção dos lingüistas seus compatriotas para as vastas possibilidades de trabalho que aqui se lhes oferecem. Passa depois a um conspecto da nossa história literária, que, embora destinado a preencher só a hora regulamentar da lição, é suficiente para transmitir a ouvintes, na sua maioria ou quási totalidade sem qualquer iniciação nas nossas letras, ideas claras e seguras sôbre o assunto. Como era de esperar, são os grandes nomes que prendem a atenção do Sr. Jong: Fernão Lopes, Gil Vicente (de quem o autor se ocupou já ocasionalmente numa conferência feita na Faculdade de Letras de Coimbra sôbre *Relações Literárias entre Portugal e a Holanda*, publicada na revista BIBLOS, vol. XII, 1936), Camões, D. Francisco Manuel de Melo, etc. Várias vezes são postos em foco os problemas de literatura comparada ainda por estudar. Modernamente, trata Antero, Eça, e — evidentemente! — o Ramalho da *Holanda*.

Uma omissão grave e inexplicável não podemos deixar passar sem nota: — para a primeira geração de românticos não encontra o Sr. Jong nem uma palavra. Teria êle feito justiça a Herculano e Garrett? — Esperemos que o Sr. Jong encontre também um dia oportunidade de revelar aos seus patrícios alguns aspectos da nossa literatura actual.

*

O Sr. S. George West ocupa agora o lugar criado e mantido durante largos anos pelo Sr. Edgar Prestage na Universidade de Londres. A sua lição inaugural preocupa-se com o aspecto corporativo do Estado Português, quebrando assim, como êle próprio diz e tenta explicar logo de início, a «nobre tradição de investigação literária e histórica» sustentada pelo seu antecessor. O Sr. West, bom conhecedor das nossas circunstâncias actuais, será — uma

vez que começou por preocupar-se com um tema vivo — a pessoa indicada para trazer até à actualidade o interêsse da ciência literária inglêsa pelo nosso país.

PAULO QUINTELA.

LITERATURA BRASILEIRA

CAPITAIS DA AREIA, POR JORGE AMADO. RIO DE JANEIRO, LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO, 1937.

Jorge Amado é um curioso caso de precocidade literária. Romancista aos dezóito anos, êle chega aos vinte-e-cinco fechando com a publicação do seu sexto romance o ciclo consagrado à sua terra inexplorada: a Baía. E se agora se disser que dêstes seis livros, tão desiguais, nenhum é insignificante, ter-se-á dito o suficiente para se ver no seu um caso indiscutivelmente merecedor de atenção. Claro que (pormenor para alguns sem interêsse e para outros valioso) se verifica nêle o que em quási todos os romancistas novos do Brasil se verifica: trata-se dum grande romancista, é certo, mas trata-se também, não é menos certo, dum mau escritor. O seu estilo (vá lá, mais uma vez, a palavra no seu sentido vulgar), fogoso, nervoso, vivo, vibrante, mas descuidado, sacudido, invertebrado, dir-se-ia querer aproximar-se, mesmo quando elas não falam, do modo de falar das personagens. Porém esta oralidade, não afeiçoada a uma maneira de ser individual que, por assim dizer, a torne *literária*, a sublime (como, por exemplo, a dum Céline), está longe de ser aconselhável. Mas o que Jorge Amado não tem de perfeito no modo como escreve, tem de completo no modo como ergue os seus romances, como cria ou evoca as personagens, as païsagens, os episódios daqueles, como àqueles insufla um ar poético e inefável. E, bem o sei, fundamentalmente é isto o que importa.

Disse já, comecei por dizê-lo, que Jorge Amado tem publicados seis livros, — seis romances. Os primeiros, indecisos, titubeantes, mal disfarçando a estrutura social que os suportava e por virtude da qual viviam, duma secura que era mais reportagem do que acção (que me perdôe estas palavras o Jorge Amado que escreveu estas outras: «Tenho a certeza que não fiz obra de repórter e sim de romancista), estavam longe de deixar adivinhar o penúltimo: *Mar Morto*; — mas também *Mar Morto*, por tudo o que mais pode valer num romance e que nêle se encontra, estava longe de deixar adivinhar êste último: *Capitães da Areia*. Simplesmente o que até *Mar Morto* foi continua ascenção, agora me parece, ao contrário, retrocesso.

Poderá concluir-se apressadamente, depois do que fica escrito, que *Capitães da Areia* é livro sem valor. Mas não: Jorge Amado foi demasiado longe, subiu demasiado alto para que as suas asas pudessem ser de cera. E se não fôsse a fôrça da sua promessa, se não fôsse o que há de admirável em *Mar*

Morto, talvez que não fôsse tamanha a nossa exigência nem tão grande a nossa desilusão (se desilusão não é um têrmo demasiado duro...). Porque, se é certo que neste último romance nada há que se compare ao inesquecível encontro de Guma com a mãi, naquela noite em que a sua adolescência acordava ciosa na fome viril dum corpo de mulher, não é menos certo que estão em *Capitães da Areia* algumas das melhores páginas que escreveu Jorge Amado. Não se esquece fàcilmente certa noite escura em que dois corpos rolaram na praia, como se não esquecem algumas referentes a êsse estupendo Sem-Pernas. Mas é que o defeito é mais de harmonia no todo do que de harmonia no detalhe...

Traz êste livro um prefácio do autor (antes do prefácio vem uma suavíssima e deliciosa dedicatória a Matilde). E nesse prefácio o autor confessa que pretendeu insinuar nos seus romances um «sàdio panfletarismo» e, mais, que quis fazer dêles romances sociais. Poucos o têm conseguido como o autor de *Jubiabá*. Mas exactamente pelo que Jorge Amado nos mostra das suas possibilidades, exactamente porque Jorge Amado é romancista a ponto de poder desprezar muletas, exactamente por isso é que nos choca o que neste livro há de demasiado directo, direi mesmo: de a-romanesco. E o que neste livro está longe de agradar-nos resulta afinal duma traição do autor ao título do seu livro: — *Capitães da Areia* não é apenas a vida dos capitães da areia; sonhando nêles poderosas virtualidades, Jorge Amado quis a todos dar destino. Daqui que no fim de contas viesse a preocupar-se mais com o afirmar a necessidade de um sistema político através do que certos capitães vieram a pensar, do que com procurar atingir o mesmo fim através da reacção a provocar no leitor pela vida airada das crianças.

Sei que mais uma vez estou levantando a velha e estafada questão da arte social. Nunca o invocá-la foi mais pertinente. É que nunca é demais dizer que a arte, se é social, nem por isso pode deixar de ser arte. Que o social (no sentido vulgar), insinuado num romance, não pode deixar de obedecer às leis romanescas, — o que bem compreendeu Jorge Amado quando, no *Mar Morto*, nos dá uma professora e um médico na espectativa incessante e enternecida dum milagre. Mas isto não é sàdio panfletarismo: é evocação, sugestão (o que quiserem), mas é também a projecção admirável de duas admiráveis personagens do romance.

Num artigo de Jean Schlumberger, não há muito publicado, lêem-se estas palavras, cheias de a-propósito no caso presente e que eu tenho por feliz mensagem do evangelho: — «A falar verdade, o antigo naturalismo tinha obscuramente uma contra-partida. Contava com a sua brutalidade para provocar um choque orgânico, um movimento de revolta, que é uma reacção de saúde» (*Misérabilisme*, em NOUVELLE REVUE FRANÇAISE de Fevereiro de 1937). Façamos agora o pequeno esfôrço de ampliá-las no seu significado e de tirar delas, na parte em que exprimem que a simples brutalidade das coisas pode provocar uma reacção de saúde, as bases duma estética do romance social. E logo veremos quanto está perto dêste Jorge Amado ao escrever o *Mar Morto* e quanto se afasta ao escrever a última parte de *Capitães da Areia*. Aquela reacção de

saúde de que fala Schlumberger (e que seria suficiente para se atingirem os fins visados por Jorge Amado) de-certo se verificaria no leitor com a simples história descarnada dos pequenos capitães. Mas deixemos isto para outra vez.

É inegável que os novos romancistas brasileiros estão fortemente influenciados pelos inglêses. Um dêles, novo e notável, José Lins do Rêgo, ainda agora, em certa página do seu romance *Pureza* e pela bôca do herói dêste, nos fala de Thomas Hardy como modêlo. Nenhum, porém, dos que conheço, conseguiu assimilar o que há de poético, de subtil encantamento, de virginal e de fresco naqueles. Nenhum — excepto Jorge Amado. E êste foi tão longe que, embora as atitudes das suas personagens sejam as mais rudimentares, as suas reacções sejam as mais previsíveis, embora nelas não haja complicações, tôdas sejam fôrças da natureza, — nos seus romances tudo é dado com tal pujança, quási tudo ressuma um tal amor, o vício sobe tão alto, as prostitutas são tão imaculadas, os ladrões são tão santificados, que vício, prostitutas, ladrões não podem fugir a um comovente abraço dum mundo cheio de beleza. É aqui que está o que faz de Jorge Amado um grande romancista: a sua visão optimista da vida futura, o seu carinho, o seu enternecimento, o seu amor, o seu encantamento por tudo, a sua fé — a sua adesão total a tudo o que cria, a tudo o que sonha: seres, païsagens, atmosfera — mundo.

Depois o romancista não parece que cria, nem parece que conta. Parece que vê e que a tudo se entrega, que em tudo se funde com um grande amor. Tôdas as suas cenas não parecem previstas mas sim encontradas — encontradas no preciso momento em que o autor subtilmente as surpreende, as escreve, e nós as lemos. E quando um autor consegue fazer esquecer que o que lemos é uma história contada — embora real — é porque êsse autor é de facto notável. Jorge Amado continuará. Os seus pecados não são mortais.

ALBANO NOGUEIRA.

PUREZA, POR JOSÉ LINS DO RÊGO. RIO, LIVR. JOSÉ OLYMPIO, 1937.

Há uns anos para cá tem a literatura brasileira merecido uma apreciável atenção a um certo público português, não só devido à maior divulgação de alguns autênticos valores das letras do Brasil, até então quási inteiramente desconhecidos entre nós, como também ao aparecimento de certos nomes de jovens escritores que logo se impuseram à nossa admiração, como paladinos e construtores duma literatura viva e original.

Está neste último caso o nome do romancista José Lins do Rêgo, que com o seu *Menino de Engenho*, publicado em 1932, inaugurou uma série de romances cíclicos — os «romances da cana do açúcar» — e ao qual outros periòdicamente se seguiram.

Pureza é a primeira obra publicada pelo romancista depois de terminado êste seu primeiro ciclo de romances. Quere-me parecer êste livro um romance de modestas intenções, pretendendo simplesmente descrever o caso dum rapaz citadino e doente, cheio de enfado e apatia pela vida, que vê, de súbito, surgir a cura dos seus males físicos e a conseqüente cura do seu espírito doente, cheio de inibições e insuficiências, num retiro forçado em Pureza, um recanto onde só existe, além do seu *chalet*, uma estaçãozinha modesta em que vive o respectivo chefe e suas filhas, que farão mais tarde o milagre de despertar para a vida esta natureza precocemente estiolada. Margarida e Maria Paula conduzirão pouco a pouco Lourenço de Melo à descoberta da vida, à conquista dum mundo cheio de sabor e de novidade. O livro termina com um acto de renúncia por parte do protagonista, que não resiste ao sofrimento dum desgraçado e humilde trabalhador que, como êle, ama Maria Paula.

E do antigo Lourenço de Melo — dêsse «infeliz», que se sentia «inferior a todo o mundo», nada resta já, quando, acompanhado sòmente pela dedicação da negra Felizmina, abandona Pureza e regressa à cidade, inteiramente curado dos seus males, ressuscitado para uma nova vida cheia de promessas e de esperanças. Desta cena final de renúncia houve já quem quisesse tirar conclusões implícitas ou explícitas da atitude pessoal do romancista perante o seu *caso*, pretendendo ver nela uma manifestação da natureza lírica do autor, isto é, uma ingerência do sentimentalismo de Lins do Rêgo no processo romanesco.

Julgo que do exame da obra não se pode concluir a legitimidade de tal ilação. Convenço-me antes que o desfecho de *Pureza* é, pelo contrário, um elemento destinado a vincar melhor ainda a natureza meramente episódica da circunstância que determina a cura do doente, pois o que principalmente interessa ao romancista é a própria cura espiritual, considerada em si mesma, e não a circunstância episódica que a determinou e as suas respectivas conseqüências. Dando a esta renúncia o significado que lhe apontaram, concedendo-lhe implícita ou explicitamente um valor essencial para o caso desenvolvido no romance, estaria êsse desfecho em flagrante contradição com aquilo que claramente todo o romance nos vem mostrando, que é o despertar dum corpo e duma sensibilidade doentes para a vida. Será legítimo invalidar tôda a construção do romance atribuindo a renúncia final a uma queda, a uma decepção sentimental que fatalmente viria desfazer tudo aquilo que Pureza trouxera ao personagem, precisamente numa altura em que nos surge um Lourenço de Melo liberto de tôdas as inibições e insuficiências que o manietavam a uma vida estéril e sem entusiasmo?

Eis como encaro êste novo romance de Lins do Rêgo e como interpreto esta cena final a que me refiro. Portanto, um romance de modestas intenções, por quanto, por um lado, o assunto não se impõe pela sua novidade e, por outro lado, falta-lhe um pouco daquela infantilidade, daquele anedótico pitoresco, cheio de significado poético e humano, que transborda, por exemplo, do *Menino de Engenho* e do *Doidinho*. Lins do Rêgo escolheu precisamente para êste

seu romance o material humano mais difícil ao escritor brasileiro, não falando já na humanidade complexa e vária do homem caracteristicamente moderno, que os brasileiros ainda não deram mostras de ter apreendido nos seus romances. Escolheu um tipo de *civilizado* que está entre *cá* e *lá*, ou seja: entre êste tipo de homem de que acabo de falar e entre a gente humilde e estruturalmente brasileira de que Jorge Amado tão bem nos deu tôda a poesia e tôda a vida pitoresca e simples.

Não obstante, Lins do Rêgo possue reais qualidades de romancista: uma linguagem flexível e cheia de expressão, um forte poder de evocação de ambientes e sobretudo uma aptidão decidida para nos dar estas sínteses rápidas e essenciais.

GUILHERME DE CASTILHO.

LITERATURA FRANCESA

LES CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE, PIECE EN TROIS ACTES, POR JEAN COCTEAU. PARIS, NRF (GALLIMARD), 1937.

Houve tempo em que o nome de Cocteau era uma bandeira; todos os «novos» viam nêle um mestre, não um mestre de fórmulas, mas sim de irreverência e de carêta feita às tradições literárias. Cocteau era a fantasia, a ironia total, a independência absoluta. Nos meios *avançados* da nossa literatura os paradoxos de *Le Coq et L'Arlequin* exerciam uma sedução que nem sempre era a mais fecunda, por isso mesmo que o mais atraente que havia nos escritos de Cocteau era, para a maior parte, a superficialidade sorridente, o *je m'en fichisme* sistemático, a nenhuma consideração pela angústia, pela seriedade das coisas e da vida. «Nada tomar a sério» foi para muitos a única lição de Cocteau. É certo que não se pode generalizar esta influência a todos os «devotos» de Cocteau; para outros, êle era de facto a mais bela imagem da juventude do espírito que não se deixa envelhecer, da irresponsabilidade e da irreverência. Nestes últimos agia como um excelente correctivo às solicitações duma sisudez que só é séria e grave na aparência, pois no fundo se resume à impassibilidade e vacuïdade académicas, ao silêncio de Pacheco ou aos discursos de Acácio. Êsse valor como antídoto é com efeito a mais positiva significação da obra de Cocteau. Trata-se de facto mais dum improvisador do que dum criador, se olharmos a sua poesia; mais dum fantasista do que dum recriador da vida, se olharmos os seus romances; e o seu teatro constituem-no quási totalmente adaptações de obras clássicas, cujos temas êle retoma sob um novo ângulo de visão. O seu dom como dramaturgo é principalmente o de mostrar os aspectos inexplorados das obras aparentemente menos susceptíveis, à fôrça de serem secularmente consagradas, de conterem possibilidades ocultas de sugestão. Contudo, não se pense que a

êste aspecto se reduz o valor do teatro de Cocteau: escrevendo por exemplo *Antígone* ou *Edipo Rei*, não fêz uma ressurgição do teatro grego, imitando os gregos. É que essas obras que lhe serviram de pretexto eram admiráveis esquemas para êle lançar um olhar de moderno a certos conflitos eternos — para deitar um olhar crítico por entre os interstícios duma acção que, quanto mais conhecida e banal, mais se prestava a receber um banho de sonho e de fantasia.

Seria injusto não assinalar porém na obra de Cocteau um romance que ao fim de contas não se reduz a um esqueleto crítico: *Les Enfants Terribles*. Aí, Cocteau surge-nos de facto como um criador, por mais limitados que se possam considerar os horizontes que delimitam essa obra. Nela, os poderes da infância e do sonho criaram uma «forma» única, diferente de tôdas as outras suas, talvez porque, nesse mundo fechado de crianças que fizeram uma vida fora da vida, êle representou sem querer os dois signos a que a sua vida e portanto as suas obras estão inseparàvelmente ligadas: da infantilidade subjacente no homem e no escritor, e da anormalidade fisiológica e psicológica que o separam da vida tal como ela é para a maioria dos seus semelhantes. «Ingénuo» e «pervertido» são dois termos que a sua obra nos sugere a cada passo, por antagónicos que pareçam.

Les Chevaliers de la Table Ronde dão-nos um novo aspecto das «variações sôbre um tema alheio» de que já falamos. Desta vez foi o clima e uma obra medievais que tentaram Cocteau. Abandonando a Grécia, Cocteau não fêz mais do que pôr-se mais de acôrdo consigo próprio, ou melhor, menos em desacôrdo com o espírito das obras aproveitadas, pois o espírito medieval, com a sua riqueza de superstições e de mistérios, está mais próximo da sensibilidade de Cocteau.

Mas que quis representar Cocteau servindo-se da história do Graal, mais ou menos deformada segundo as suas conveniências? Parece que, reduzindo a peça ao essencial, a podemos considerar como uma exposição da oscilação entre o sonho e a realidade, da luta entre o «artifício» e o «natural». E podemos ver então nela uma transposição da própria luta de Cocteau contra as «drogas». Aquela tentativa de desintoxicação que nos descrevia o seu *Opium*, vem afinal a ser a mesma que a dos habitantes do castelo de Artus. É curioso notar que o próprio Cocteau se serve dos termos «intoxiqué» e «drogué» para indicar a atmosfera do castelo sob os malefícios de Merlin. Claro está que Cocteau não pretendeu estabelecer esta comparação, mas não deixa de ser interessante notar esta possível *razão* da sua obra. E, tendo a peça um carácter nitidamente simbólico, não resta de facto dúvida de que a acção que se representa entre várias personagens não perderia a sua significação se fôsse realizada dentro dum só — com a diferença, é claro, de que em tal caso não teria Cocteau escrito uma peça de teatro.

Mas não se pode reduzir a obra apenas a êste esqueleto simbólico, ou melhor, a êste único símbolo. Também Galaad é um símbolo, o do poeta que ensina a ver as coisas tal como elas são, mas que está condenado a não

participar dessa descoberta; assim, quando depois de êle ter destruído os malefícios de Merlin, e de revelar aos outros o Graal, a vida renasce em Camalaot, «les campagnes reverdissent, les arbres se couvrent de feuilles, l'herbe pousse, les brumes se dissipent et découvrent du bleu, des nuages, du soleil!» — quando depois de ter feito ressurgir a vida, Artus se admira por êle lhe preguntar como é o Graal, Galaad declara: «Je ne le verrai jamais. Je suis celui qui le fait voir aux autres».

E para além de tôdas as intenções simbólicas, não esqueçamos a própria atmosfera de fantasmagoria em que a peça se desenrola, e principalmente os efeitos extraídos das metamorfoses de Ginifer, ao qual Merlin transforma, segundo as suas conveniências, num ou noutro dos protagonistas. A presença dum Gauvain e duma Guenièvre falsos estão por muito na riqueza da peça, e são porventura o que há de mais puro «Cocteau» em tôda ela. É claro que os efeitos — e empreguei intencionalmente a palavra algumas linhas atrás — obtidos desta maneira são principalmente de virtuosismo. Mas tal virtuosismo é daquelas fôrças-fraquezas presentes em tôda a obra de Cocteau, e o que ela possa ganhar e simultâneamente perder com isso faz parte da sua fisionomia. Sem elas, Cocteau não seria Cocteau.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

LITERATURA INGLÊSA

POEMAS DE D.-H. LAWRENCE

Por ter saído lamentàvelmente truncada no n.º 1, damos a tradução integral do poema de D.-H. Lawrence, *Dona Espôsa*, da bela série de versões que nos destinou Paulo Quintela:

DONA ESPÔSA

Como eu te conheço bem, tu que demoras
junto ao lar;
que bem conheço a aliança que tu usas
e o que ela vale.

Vieram os anjos a Abrahão, e de visita ficaram
um tempo em sua casa;
assim me parece que tu vieste a mim; sim, para felicidade
condescende em ser vil.

Vejo-te sempre, alegre como um pássaro, adorável
Anjo disfarçado.
E bem vejo como eu deveria ser grato, ferido
de surpresa reverente.

Escuta: — Não sei o que hei-de fazer
de visita tão rara;
As minhas exigências não passam
das dum diabo vulgar.

Ergue-te e vai; não sei que hei-de fazer de ti
e do teu aspecto alegre, jovial.
Não quero anjos aqui, não há deusas para mim,
não há Rainha.

Põe cinzas na cabeça, veste-te de estamenha
e aprende a servir.
Foi com doçura que me sustentaste, e agora estou farto,
como eu mereço.

Rainhas, donas, anjos, mulheres raras,
já tive que chegassem.
Veste-te de estamenha, coroa-te de pó de cinzas,
sê matéria vulgar.

E agora serve, mulher; serve, como mulher,
implicitamente,
Visto que também eu sirvo e ando em luta
com o mistério iminente.

Serve, pois, — digo eu; junta a tua fôrça à minha,
aceita esta condenação.
Que pensas tu que és sòzinha, que pensas tu que é o simples
fruto do teu ventre?

O que é pois o fruto do teu ventre, mãi, rainha,
quando cair ao chão?
É êle mais do que os pomos de Sodoma que escarneces,
os homens abundantes?

Dá pois à luz os filhos do teu ventre,
e vai pô-los no fogo
que cobre a terra, o fogo de Sodoma; que êles saiam
do ventre do teu precioso desejo.

Santíssima mulher, ó mãi, ó ser acima
de questão ou diminuïção,
junta-te, e a tua semente, ao zero
da tua última solução.

D.-H. LAWRENCE
(Trad. de Paulo Quintela).

HOMENS E BICHOS, POR AXEL MUNTHE. TRAD. DE ANTÓNIO SÉRGIO. EDIÇÕES PROGRESSO. LISBOA, 1937.

Axel Munthe, o médico sueco de tanta nomeada, não é, evidentemente, um homem de letras, nem, ao que suponho, tem a pretenção de sê-lo. Mas, não sendo um homem de letras, não tendo sequer a pretenção de sê-lo, nem por isso deixa de desejar-se um artista. Um artista que, em vez de procurar realizar num livro uma obra de arte, procura fazer uma obra de arte da própria vida. Por isso a sua estética é, sobretudo, de ordem sociológica. E por isso os seus livros valem mais pelo que nos revelam do homem que os escreveu do que por aquilo que o seu autor julga êles encerram.

Parece isto um contrassenso — e sê-lo-ia se os livros de Axel Munthe nos mostrassem êste como o homem que conseguiu realizar-se até à medida do seu sonho. Mas não, como veremos. Porque o médico sueco está, de certo modo, em conflito com o que prega, sem que ainda seja êste conflito o que dá interêsse ao seu caso — mas o próprio homem, na sua nudez total, esquecido o sonho, esquecido o desejo e apenas lembrado o barro e o que faz êste barro mover-se.

Receio, porém, que o leitor esteja a concluir pela insignificância do livro de Axel Munthe. Ora, isso nem o quero afirmar nem o quero insistir. Os ouvidos de Axel Munthe estão atentos a vozes que só raros conseguem ouvir. Há nos seus olhos invejáveis possibilidades de observação. Há nos seus livros páginas que um artista do conto não saberia desdenhar. Sòmente o médico sueco nem é um simples observador nem é apenas um contista. É ou quere ser mais do que isso: é ou quere ser um moralista. Mas é aqui que está o ponto vulnerável do encantado de San Michele.

Na verdade, Axel Munthe obriga a pôr para si um problema: — até que ponto a lição do moralista é emanação da sua própria personalidade ou exigência superior da sua razão obedecida, ou até que ponto é que o homem trai o que preconiza, — é que o Frei Tomaz está longe do que prega?

Se alguém um dia já existiu que tomasse perante a vida a atitude desejada pelo médico sueco, êsse alguém foi, parece-me (e esquecido o lado religioso, num e noutro de nuance diferente), S. Francisco de Assis. Nêle floresceu sempre aquele sentimento de plenitude de quem vê na vida o maior presente de Deus — equivalente ao de quem vê nela o maior bem — e, como conseqüência disto, um insaciado e insaciável desejo de perfeição, um constante amor por tudo, pela terra, pelas coisas, pelos homens e pelos bichos. Amor sempre amor — mas amor indiferenciado, sem hierarquia ou sinais aritméticos. Amor de quem é brasa a arder para tudo. Amor que é sorriso e graça — e, ao mesmo tempo, humildade. Ora, Axel Munthe, se choca já por certo desnivelamento do amor que consagra aos homens e aos bichos (desnivelamento favorável a estes), choca principalmente pelo superior conceito, em que a si próprio se tem. É certo que daqui resulta por vezes uma ironia aérea,

capaz de abonar um contista — mas capaz, também, de inutilizar um moralista. E Axel Munthe seria um moralista amorável sem êsse infalibilismo, essa *pose*, essa ausência de humildade, que o levam, sempre ou as vezes suficientes para que isso possa ser notado, a desdenhar dos outros e a sobreestimar-se a si. Por vezes não fala em si: a si próprio se faz estátua, falando enfàticamente — no médico. E perante homens que não são como o admirável Gaetano, êle não toma a melhor atitude; trata-os com uma ironia que é já desprêzo.

Sei que muitos exemplos podem dar-me em contrário do que afirmo. Não interessa. Além dos casos atípicos está a unidade da obra. Mas não vou mais longe. Axel Munthe é daqueles que já se não discutem: que se aceitam na imagem projectada num espelho do tamanho do mundo. E já tem para admirar quem ler capítulos como *Para os que gostam de música*, e outros ainda.

Uma última referência para a modelar tradução de António Sérgio, em tudo diferente da do *Livro de San Michele*, trabalho infeliz de Jaime Cortesão.

ALBANO NOGUEIRA.

PINTURA

NOTA SÔBRE OS DESENHOS DE MÁRIO ELOY

Receio muito falar daquilo que não sei. Mas a verdade é que eu nada sei. Bem interrogado, bem revolvido contra esta parede alta e espêssa que todos nós trazemos connosco e é, por assim dizer, a muralha da China da nossa personalidade, a fronteira, ao mesmo tempo imaterial e sólida, do país que todo homem é — tenho de confessar que a minha ciência é feita à custa de muito caminhar às cegas na ignorância. De nada me tem servido o que os outros me ensinam. Só sei aquilo que eu próprio aprendo. Eis, pois, por que não receio muitas vezes pôr-me a meditar sôbre o que muitos julgam inacessível a ignorantes.

Nada sei da arte dos pintores. Lembro-me, em tempos, de perder dias inteiros a copiar figuras de ilustrações. Tinha a paixão das imagens. Tinha, sobretudo, a paixão da expressão. Precisava de dar ao espírito um sentido qualquer — uma actividade. Ficou-me, por isso, a memória do contôrno das coisas: aquele milagroso esfôrço para delimitar o espaço com formas e volumes imateriais. Aí está como nada sei da arte dos pintores, embora me sinta capaz de compreender a orientação do seu esfôrço. Fiquei-me a imaginá-los pela vida fora à semelhança daquele rapazinho que eu fui em frente de um papel: seres que se procuram através dos movimentos das suas mãos. Um quadro ficou sendo, para mim, uma página escrita com linhas, côres e volumes; nêles o artista não vê o mundo, vê-se a si próprio através dêles. Por isso me tenho furtado a aceitar a arte daqueles pintores que se servem da mão como de um instrumento.

Não; para um artista a mão não é um instrumento: é um órgão, isto é, uma parte viva do seu próprio ser, mercê do qual o ser se lhe realiza. Assim

como se não pode pensar sem cérebro — órgão do pensamento — , não se pode desenhar ou pintar sem a mão, órgão central da expressão plástica. As mãos do pintor segregam pintura, tal qual como as glândulas mamárias segregam leite.

Aqui está por que não posso compreender que os plásticos se escravizem a uma missão diferente da missão de todo o verdadeiro artista: segregar os seus próprios humores. Tenho assistido, pois, com desencanto ao evoluir das artes plásticas portuguesas. Porque não serão os pintores portugueses tão poetas com as suas mãos como os poetas com o bico do seu aparo? «Qu'é dos pintores do meu país estranho, onde estão êles que não vêm pintar?» Há neste apêlo de Nobre uma interrogação profunda: a interrogação do poeta surpreendido de os pintores o não acompanharem na sua visão lírica da terra, dos astros, das coisas.

A interrogação de António Nobre ainda não teve resposta. Os pintores portugueses continuam a recusar-se a ver o mundo pelos seus olhos transfiguradores. Isto é, algumas excepções se podem contar: José de Almada Negreiros, Sarah Affonso, Maria Helena Szenes, Júlio, Mário Eloy, etc. É de um dêstes artistas, talvez o mais transfigurador de todos — o mais poeta — que vos vou falar.

Não se pode dizer com precisão que a imaginação de Mário Eloy seja uma imaginação lírica: é, mais pròpriamente, uma imaginação poética. Líricos: Almada ou Júlio. A sua obra é serena e idílica. A de Mário Eloy é desesperada e dramática. Por isso, emquanto os desenhos de Almada ou de Júlio são estáticos, os de Mário Eloy são dinâmicos. Raramente representam um episódio completo. Há nêles cenas de uma história que não principia nem acaba. Vem de longe e vai para longe: é a própria história do mundo. Daí a multidão de figuras acumulada nos seus desenhos. Daí a repetição de certos tipos, a insistência em certas notas e a uniformidade de meio onde o drama se desenrola. Ou cavalos que sulcam os ares pela mão de anjos, ou músicos dobrados sôbre a melodia das cordas dos seus violinos, ou grandes peitos nus rasgados pelos *crachats*, ou mulheres estrábicas e brutais acocoradas sôbre a sua própria monstruosidade, ou ventres obesos onde deslisam féretros, ou cartolas em cujo interior se escondem garrafas de vinho — o «meio» é o mesmo. Dir-se-á que a luz tem pudor de brilhar. Há tanta abjecção nas suas figuras, que o sol se escondeu. Demais, tudo aquilo se podia ter passado em sonhos. E no sonho não há luz; há qualquer coisa como o contrário da própria claridade solar: uma iluminação de cripta, de noite de luar entre nuvens.

Costumam-se aproximar as criações dos poetas das criações dos sonhos. Um poema é como que um sonho, isto é, uma associação de imagens mais ou menos incoherentes, mais ou menos simbólicas no seu conjunto, representando um momento da vida totalmente dissociado do conjunto lógico dos nossos actos. Ora, se num desenho, em vez de um episódio simbólico ou incoherente em suas partes, nos apresentarem uma teoria de figuras, reais umas, como um homem gordo de chapéu alto, outras irreais, como um anjo a guiar um

cavalo — teremos logo a impressão inquietante de um sonho. Os desenhos de Mário Eloy são sonhos plásticos.

É claro que isso não diz tudo. Mas diz bastante. Diz, pelo menos, que os desenhos de Mário Eloy representam, como certos de Júlio, a primeira tentativa para fazer entrar o sonho — a poesia — nas artes plásticas nacionais. Mais do que o sonho, no caso de Mário Eloy, a alucinação. É que Mário Eloy não se desprende totalmente da terra. Não. Os seus desenhos nada têm de abstracto. O vago, o indefinido, está dêles ausente. Nêles tôdas as formas têm fixação concreta. Um homem é um homem, um violino um violino, um cavalo um cavalo. O sonho nos seus desenhos é a associação das figuras, a escolha dos motivos, o sentido das imagens — a simbólica, numa palavra. Por isso me parece exacto chamar-lhes alucinações. Alucinação é uma falsa visão. É julgarmos ver o que realmente não vemos. Eis o caso dos desenhos de Mário Eloy. Não pròpriamente para nós — para êle. Para nós os seus desenhos são sonhos materializados — plásticos; para êle, alucinações. Êle vê o mundo que nos representa. Na sua imaginação êsse mundo tem realidade. Daí a fôrça de expressão dos seus trabalhos: o seu realismo. Se uma estátua se desgarra céus em fora cingida pelos braços longos e finos de um ser pálido e afilado — a figura simbólica do artista nos desenhos de Mário Eloy é afinal uma auto-imagem — sentimos como possível aquele vôo irreal. Em baixo está a terra: árvores, homens, animais, o mundo; dêsse mundo partiu aquele par de enamorados. Se aquilo não é possível na terra — é possível no céu. Pelo menos, Mário Eloy persuade-nos dessa possibilidade.

É êste misto de sonho e realidade, de observação e de fuga, que dá aos desenhos de Mário Eloy um significado tão particular: há nêles, simultâneamente, poesia e caricatura. Poesia, pelo que nêles há de irracional: caricatura pela crítica nêles implícita ao homem e à sociedade. De um lado está o poeta — o artista — com os seus sonhos, a sua candura, a sua coroa de rei sem trono, os seus olhos infantis e o seu coração vasto como o mundo e flexível como as fôlhas das árvores; do outro o homem da terra — o burguês: o ser que pensa baixamente, como diria Flaubert. Eis o inimigo. Cada um dos desenhos de Mário Eloy representa um momento da luta entre essas duas encarnações da vida. Na terra há seres pisados, almas dilaceradas, mãos que esperam e se estendem confiantes, corpos nascidos para se darem. Há a natureza, emfim: o que é evidente, o que é natural, o que é sem pecado. Mas do outro lado espreitam as fôrças da terra escura, os vermes monstruosos para quem o mundo é um cemitério e os homens cadáveres. Não há pureza que lhes resista, não há sonhos que êles não reduzam àquela pasta abjecta em que enterram as mãos grossas e de que alimentam os ventres abomináveis. E a terra, que poderia ser um lugar de amor, onde todos se amassem e se perdoassem, é, graças a êles, charco abjecto, em que os corpos apodrecem e os olhos saem para fora das órbitas, ainda puros, mas já estoirados de espanto.

João Gaspar Simões.

JORNAL

JOSÉ DE FIGUEIREDO

A *Revista de Portugal* não pode ser indiferente à morte de José de Figueiredo. Desaparece com êle um dos maiores animadores das artes plásticas em Portugal, senão na sua expressão moderna, no que tiveram de històricamente significativo. Se a sua política de arte nem sempre foi bem inspirada, se o seu temperamento académico o não deixou pôr inteiramente ao serviço dos artistas e das correntes vivas uma actividade e influência excepcionais, o seu gôsto e cultura técnica dominaram os museus, criando em grande parte a consciência de um património português de pintura, e êsse património mesmo.

Os dois grandes serviços de José de Figueiredo são a campanha dos primitivos e a organização dos museus. Unindo-os e consolidando-os — a difusão da arte portuguesa no estranjeiro através de relações cuidadosamente cultivadas, exposições retrospectivas, conferências, problemas levantados em tôrno de espécies nossas guardadas em museus de fora ou a-propósito de quadros estranhos de património português. É a êsse enlace de qualidades directivas com pontos de vista atrevidos, ao sentido do valor de revelação das individualidades e das escolas, que se deve ir buscar a personalidade de José de Figueiredo. Homem de visão e de paixões, o seu perfil positivo tudo apaga, impondo-o como um dos mais activos servidores da cultura nacional.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A Universidade de Coimbra comemorou em Dezembro o IV centenário do seu estabelecimento definitivo nesta cidade. Deu-se às celebrações foros de festa nacional e de *symposion* a que, para não ser só universitàriamente europeu, não faltou a homenagem a um homem de génio, embora na sua qualidade de professor do Colégio de França: o doutoramento *honoris causa* de Paul Valéry, que, por impedimento, se fêz representar na cerimónia.

A Universidade e o Estado fizeram bem. Coimbra representa, para lá do valor funcional das suas escolas, o «lugar sagrado» da cultura portuguesa. É a nossa Oxford; e, ao menos por Antero, senão por Camões, a Weimer que nos foi possível. Essa Universidade verdadeiramente «universal» é que saüdamos, sem nos esquecermos dos grandes trabalhadores que sempre houve na outra.

PAGINA INDISCRETA

A IMENSA EXPRESSÃO HUMANIDADE... — Aqui e além, dum lado e doutro, neste semanário ou naquela revista, começam alguns jovens escritores cheios da irreverência da mocidade, da impaciência e do ardor da mocidade, a reclamar uma literatura mais humana, mais viva, mais preocupada com os problemas sociais e económicos do nosso tempo... Não me deve importar que poucos me acreditem: mas tenho por êsses rapazes, pelas suas virtualidades e até pelos seus erros e flutuações, (sem, por isso, deixar de os considerar flutuações e erros) uma profunda simpatia. Oh!, isso não obstará a que muitas vezes tenha de discordar dêles! Diz Job, e diz a *Imitação de Cristo*, que a vida do homem na terra é uma contínua luta... Eis duas cousas em que discordo de vários dêsses jovens camaradas: Discordo da maneira como pretendem fazer surgir uma nova literatura. Discordo da limitação que dão ao adjectivo *humano*, ao substantivo *humanidade*. Aquela nova (?) literatura que pretendeis, (e que não é tão nova como isso, pois já a cultivaram Balzac, Zola, Tolstoi, Gorky, Dickens, Kipling, Shaw, Jorge Amado, etc., etc.) por todos nós será recebida de braços abertos! Por todos nós os que, graças a Deus!, ainda não perdemos inteiramente o senso crítico e a vibração humana... Leio, por exemplo, *A criação do Mundo*, de Miguel Torga; e sem deixar de lhe notar insuficiências como narrativa, auto-biografia ou criação novelesca, alegro-me com encontrar num livro português, e contemporâneo, aquela fôrça no sentir e no exprimir as realidades fisiológicas, aquela profunda intimidade, que é amor, com os animais e a natureza, aquela maneira arrojada, rápida, pitoresca, anedótica, viva, de dar os seus personagens, — e aqueles instantes de ternura que por vezes brilham na brutalidade do estilo e dos motivos. Simplesmente, jovens e impacientes amigos, estas qualidades ou outras muito diversas não surgem quando vós as exigis, ou porque vós as exigis. Inútil a vossa maneira exigente, impaciente, autoritária e simplista de querer uma literatura que sirva os vossos interêsses... não literários. Cada artista dá o que tem, realiza o que pode, diz o que sabe. Não quere isto dizer que devamos aceitar sem escolha nem crítica tudo o que nos ofereçam. Quere dizer, porém, que muitas vezes se escreve sôbre literatura com a mais completa incompreensão do fenómeno literário.

O outro ponto em que discordo dos jovens escritores a que nestas linhas me refiro é, como já disse, a sua interpretação desta imensa expressão: *Humanidade*. Em tal ponto, — a minha discordância é completa: ¿ Pois como aceitar que só seja *humana* e *viva*, como êsses camaradas tanta vez parecem supor, aquela literatura que se preocupa com os problemas sociais, políticos ou económicos da hora presente? ¿ Como aceitar que o realismo seja a única escola artística legítima? ¿ Como aceitar as intermináveis e chocantes confusões entre a criação literária, o fenómeno artístico, e os fenómenos de tôda a natureza que principalmente parecem interessar êsses jovens polemistas? Não, amigos:

A expressão *Humanidade* é muito mais ampla, estende-se muito mais longe, sobe muito mais alto, desce muito mais baixo, abrange muitas mais modalidades do que Vocês parecem supor. Há artistas humaníssimos que não cabem dentro da vossa concepção de arte humana. E aqueles de entre vós que ao menos o não suspeitem, são pobres exemplares humanos. Quero crer, porém, que o vosso principal defeito é deficiência de expressão. Nada de desanimar! É um defeito corrigível.

José Régio.

DIALOGOS INÚTEIS

Preguntaram-me quando entendo eu que o intelectual trai a sua missão. Para responder a esta pregunta, tão oportuna, convém saber qual é a missão do intelectual.

— Qual é ela?

— A missão do intelectual é servir a Verdade.

— Mas que verdade?

— Só há uma Verdade. Quando se diz que o intelectual deve servir a Verdade, não se diz que êle seja a Verdade nem que a possua. Diz-se apenas que, utilizando a sua inteligência, isto é, a única coisa de que êle realmente se deve utilizar, tem por missão aplicar-se a surpreender a sua parte na Verdade absoluta. E, assim, se fôr filósofo, não deve encarar, por exemplo, o problema de Deus, partindo do princípio de que Deus existe. Crer em Deus é um acto de fé, não um acto de inteligência. E não é intelectualmente honesto partir para o estudo da existência de Deus crendo prèviamente nêle. Pela mesma razão o historiador que procura averiguar qual foi a existência das gerações passadas, como diria Herculano, sem o objectivo sagrado de conhecer a Verdade sôbre a existência dessas gerações, não é um intelectual, é um charlatão. Alexandre Herculano, como intelectual, não traiu a sua missão. Não a traiu Eça de Queiroz, porque os seus romances servem a Verdade das suas personagens. Se em vez de ter pintado a sociedade portuguesa, corrupta e pedante, como ela era, Eça a houvesse pintado espiritual e nobre — teria traído a sua missão. Traem-na os romancistas que obrigam o leitor a acreditar que um homem, pelo facto de pertencer a uma certa classe, é forçosamente virtuoso. Trai-la-ão os homens de ciência que, materialistas por princípio, se neguem a aceitar, por exemplo, conclusões anti-materialistas da própria ciência.

— Mas...

— Bem sei: quando se me preguntava o que eu entendia por traição do intelectual era outra coisa que se me preguntava. Preguntava-se-me se êle a traía caso descesse, por exemplo, à acção política. A pregunta é melindrosa. Mas de resposta bem mais fácil, agora que disse que a sua única missão é servir a Verdade.

— Servem os políticos a Verdade?

— Evidentemente: servem a verdade da sua política.

— Mas a verdade da política de um político é a Verdade?

— Será compatível com o escrúpulo da especulação intelectual um postulado hoje corrente entre os homens de acção, isto é, os políticos, qual seja o maquiavélico postulado de que os fins justificam os meios? Seria Descartes o filósofo que foi se ao escrever o seu *Discurso do Método* tivesse pensado que os fins justificam os meios? Melhor ainda: se tivesse abandonado a dúvida sistemática como método de especulação, assentando prèviamente nas conclusões do seu trabalho e atamancando as deduções, teria Descartes merecido crédito como pensador?

— ...

— Sim: ai de Descartes!

— Mas...

— Quero eu dizer com isto que o intelectual deve, antes, morrer pela Verdade do que aceitar a morte, mesmo temporária, dela.

— Mas...

— É certo... Não há dúvida... Pode acontecer que as circunstâncias o empurrem para o sacrifício temporário da sua sagrada missão de zelador da Verdade. Isso, porém, só deve acontecer quando não houver outra forma de preservar os seus direitos de cultor dela. Mas ainda mesmo nessa contingência caberá a palma àqueles que se mantenham intransigentemente fiéis à sua missão de servidores da Verdade. Pela Verdade morreu Jesus. Sócrates morreu por ela. Tanto Jesus como Sócrates só lutaram com os algozes com as suas próprias armas. Pela intransigência moral um; outro pela intransigência intelectual.

João Gaspar Simões.

UMA PAGINA DE DIÁRIO

Novembro. — Depois de dias como o de hoje, tenho a sensação do vazio absoluto. Os amigos têm que fazer, os doentes têm que morrer, os livros parecem múmias, e a noite nem sequer traz sono. Louvados sejam o barulho e as facadas da Central!

Novembro. — Hoje, no café. Aqui-del-rei que eu exagero. Aqui-del-rei que conto uma anedota e a anedota sai da minha bôca transfigurada. Aqui-del-rei que descrevo um indivíduo e ponho bigodes de polícia onde havia sòmente uma discreta penugem. É certo, exagero. Começo a pintar um botão, e é capaz de me saír o cosmos. Mas, pregunto: — Pondo como condição que não haja mentira em absoluto no que se diz, quem é mais digno de aqui-del-rei: quem acrescenta, enriquece, aumenta e vivifica as coisas; ou quem as diminui, amesquinha, empobrece, achata e reduz a nada?

Novembro. — Acabou hoje tudo. Como sempre, fiquei derrotado. Quando já não era possível ter ilusões, agarrava-me a uma ilusão ainda maior e... esperava. É coisa que nunca pude destruir em mim: a idea de que um ser, desde que nasce, fica logo com direito (e obrigação) de viver os sessenta anos da média. Pelo menos os sessenta anos da média. Muitas vezes me aconteceu ir a férias e assistir a uma sementeira de meu Pai. Depois, ver o milhão ou o linho a despontar. E, embora sabendo que aquelas vidas eram efémeras, voltar à leira nas férias seguintes e ficar desolado ao ver lá, em vez de linho ou milhão, um batatal espêsso. E dizer a meu Pai: — «Então o linho que aqui havia?» — «Colheu-se em Agôsto, filho.» — Em Agôsto, realmente, o linho amadurece. Nos curtos meses da sua vida tira ao sol o mais calor que pode e enche-se dêle. Depois dá sinais de cansaço, e morre.

Mas êste pequenito ainda não tinha bebido nenhum sol. Ainda estava na primeira semana. Nem o caule sòbriamente fibroso, nem a flor azul e delicada, nem a semente parda e madura. E foi por tudo isso que, ao chegar ao quarto, tive a sensação mais dolorosa da minha vida. Ali estava, ainda não substituído por cevada ou centeio, mas prestes. A mãi lavada em pranto. E êle, muito branco, muito discreto, voltado para a parede, a renegar de costas os remédios inúteis espalhados pela mesa de cabeceira.

Um médico nem sequer pode chorar. Só pode pegar no bracito magro e morno, apertar a artéria morta e ficar uns segundos a trincar os dentes. Depois, sair sem dizer nada. Quem saberá por aí uma palavra para estes momentos? Uma palavra para um médico dizer a esta mãi, que entregou à vida um filho vivo e recebeu da vida um filho morto.

MIGUEL TORGA.

REVISTA DE PORTUGAL

O acolhimento desta revista excedeu as nossas esperanças. Público e imprensa reagiram muito bem à tentativa, possibilitando o que lançávamos resolutamente mas preparados para fortes decepções. Assim, pudemos fazer no espaço de umas semanas a segunda edição do número de estreia. Mas que o público que tão bem nos recebeu não descanse sôbre êsse esfôrço. A *Revista de Portugal* nasceu de um movimento de pura confiança e desinterêsse, sem solidez editorial, feita de dedicações, desde os textos à forma gráfica e à circulação. O êxito do primeiro número, em parte devido à sêde de um movimento bem definido de arte e literatura portuguesas, arrisca-se a esfriar diante do raciocínio ilusório de que, recebida com tal entusiasmo, a revista poderá subsistir sem o sacrifício dos leitores para quem a assinatura é um encargo.

Do que se disse na imprensa não distinguiremos nada, que tudo igualmente nos penhora. Mas devemos a João Gaspar Simões uma palavra de

apoio pela naturalidade com que endireitou o peito a uma ou duas pobres pontas de alfinete que o quiseram riscar por nossa causa. E o desinterêsse da Imprensa Portuguesa, de cujas oficinas saímos, obriga-nos a apontá-la como uma das raras casas gráficas que trabalham com consciência.

UMA OPINIÃO DE PESSOA

Entre os papéis de Fernando Pessoa foram encontradas estas linhas sôbre o *Desaparecido* de Carlos Queiroz. Destinadas ao número 4 da revista *Sudoeste*, que Almada Negreiros dirigiu e que infelizmente acabou, aqui as publicamos com prazer, como um dos últimos escritos do grande poeta:

A beleza do livro começa pelo livro. A edição é lindissima. A beleza do livro continua pelo livro fora: os poemas são admiráveis.

Não se pode dizer dêste livro o que é vulgar dizer-se, elogiosamente, de um primeiro livro, sobretudo de um jovem: — que é uma bela promessa. O livro de Carlos Queiroz não é uma promessa, porque é uma realização. Cumpriu, sem ter prometido, sem ter tido que prometer.

Assim se deveria fazer sempre, ou quási sempre. Pertence ao mais intimo da probidade literária e artistica o não se apresentar ao público sem ter plena consciência de que na obra apresentada está tudo quanto em nós haja de forte. Não escrevia Milton um soneto sem que o fizesse como se dêsse soneto dependesse tôda a sua fama futura.

E que prazer o de se poder escrever isto sem que a amizade que tenho pelo poeta, que é muita, uma só palavra me dite; sem o que o gôsto de incitar quem é jovem, e tenho êsse gôsto, me faça sublinhar uma só frase; de poder escrever isto sem mais entendimentos que com a justiça, sem mais combinações que com a verdade.

FERNANDO PESSOA.

CASAS DE ARTISTAS

A casa onde trabalhou e morreu Soares dos Reis, em Vila Nova de Gaia, foi posta há dias em hasta pública. Esteve em risco de não encontrar melhor destino do que o de se transformar num armazém de retém ou coisa parecida, mas a direcção de *O Primeiro de Janeiro*, numa atitude de real interêsse pela memória dum artista, adquiriu-a com o fim de ali reünir trabalhos e recordações do grande estatuário. *O Primeiro de Janeiro* deu um bom exemplo aos seus colegas, que, infelizmente, devem considerar êste acto perfeitamente inútil.

UMA COLECÇAO DE AUTORES MODERNOS

Podemos felicitar as Edições Europa por terem tido a louvável idea de estender a mão aos autores modernos portugueses. A sua *Colecção de Autores Modernos Portugueses* iniciada êste mês de Janeiro de 1938 pode ser o primeiro passo para uma obra de salvação da literatura portuguesa. É certo que essa iniciativa, digna de todos os elogios, está longe ainda de ser aquilo que deve, não só quanto ao seu ânimo editorial como no que respeita a compensações a autores. Temos esperança, no entanto, de que o acolhimento do público fará reflectir os desempoeirados dirigentes das Edições Europa na viabilidade de um mais amplo e mais justo programa editorial.

Sob a direcção de João Gaspar Simões vão as Edições Europa publicar mensalmente um volume de novelas, contos ou romance. Dentro de um critério amplíssimo, as Edições Europa acolherão na sua *Colecção de Autores Modernos Portugueses* todos os que dêem provas de talento no género ficção, quaisquer que sejam as audácias da sua obra ou as ambições do seu talento. Inicia a colecção o romance de José de Almada Negreiros, *Nome de Guerra*, obra de que a *Revista de Portugal* publica neste número um capítulo. Em Fevereiro será pôsto à venda o volume de contos *Caminhos Magnéticos* de António Madeira. Seguir-se-lhe-ão obras de Aleixo Ribeiro, Carlos Sinde, José Bacelar, Adolfo Casais Monteiro, Miguel Torga, João Gaspar Simões, José Régio, Olavo d'Eça Leal, etc.

CORREIO

* *Humanidade*, semanário de Lisboa, insere regularmente crítica de livros portugueses por A. C. M. e de livros e figuras estranjeiras por João Gaspar Simões.

* Está a sair *O Bicho Harmonioso*, poemas de Vitorino Nemésio, em edição da *Revista de Portugal*, que também prepara o 1 volume do *Teatro* de José Régio, de quem acaba de sair o primeiro volume de ESTUDOS: *António Botto e o Amor*. Vitorino Nemésio tem pronto um volume de *Études Portugaises*, composto de conferências sôbre Gil Vicente, Herculano e a geração de 1870, feitas em várias Universidades francesas e belgas, e de alguns pequenos estudos publicados em revistas estranjeiras. LE FLAMBEAU, revista de Bruxelas, insere no seu número de Dezembro as suas *Origines de la Littérature Portugaise Actuelle*, lição inaugural do curso de História da Literatura Portuguesa da Universidade de Bruxelas.

* Manuel Anselmo fará editar em breve um longo ensaio, *A Poesia de Jorge de Lima*, o grande poeta brasileiro.

A REVISTA DE PORTUGAL é composta e impressa nas oficinas da Imprensa Portuguesa, rua Formosa, 108 a 116, do Pôrto. Telefone, 1466.

BREVEMENTE

No n.º 3: Páginas novelísticas de AQUILINO RIBEIRO; poemas de FERNANDO PESSOA, MANUEL BANDEIRA (brasileiro), JOÃO FALCO, MIGUEL TORGA e outros; um ensaio de CARLOS SINDE; uma crónica de AURÉLIO QUINTANILHA, sôbre genética biológica; uma crítica ao poeta espanhol Jorge Guillen, e vária outra colaboração.

* * *

Cartas inéditas de TEÓFILO BRAGA (íntimas), de MIGUEL DE UNAMUNO, de MANUEL LARANJEIRA e de outros desaparecidos.

Desenhos de SARAH AFFONSO, MÁRIA HELENA SZENES, VENTURA PORFÍRIO e outros artistas modernos.

A REVISTA DE PORTUGAL pensa em organizar, «hors texte», um registo bibliográfico-crítico destinado às publicações que, não sendo puramente literárias ou não tendo um alcance cultural largo, possam interessar os leitores.

Faremos publicar o n.º 3 no comêço de Abril e o n.º 4 nos fins de Junho, de modo que êste circule antes da época de verão.

A REVISTA DE PORTUGAL projecta alguns números especialmente dedicados a grandes figuras literárias e a correntes culturais, problemas e épocas

REVISTA
DE
PORTUGAL



N.º 3

SUMÁRIO

MANUEL LARANJEIRA, CARTAS. SARAH AFFONSO, DESENHO. JULES SUPERVIELLE, DIEU SURPRIS. CECÍLIA MEIRELES, METAMORFOSE E OUTROS POEMAS. MIGUEL TORGA, MOISÉS. JOÃO FALCO, PEQUENOS POEMAS MENTAIS. AQUILINO RIBEIRO, MADRUGADA. DIOGO DE MACEDO, O «DESTERRADO». ANTÓNIO MADEIRA, AS RÃS. SANT'ANNA DIONÍSIO, UM PARALOGISMO DE ROMANCISTA. JOSÉ MARINHO, SÔBRE O JUÍZO TÁCITO. FRANCISCO BUGALHO, PARTIDA. VIEIRA DA SILVA, DESENHO. POLÍBIO GOMES DOS SANTOS, MEDITAÇÃO. MÁRIO DIONÍSIO, VOLTA. FERNANDO AMADO, SEGUNDO DIÁLOGO SÔBRE A PINTURA.

PERSPECTIVA: O CONGRESSO DO PALÁCIO DA DESCOBERTA. PERFIS.

CRÍTICA: CLÁSSICOS. POESIA. ROMANCE E NOVELA. ENSAIO. FILOSOFIA. HISTÓRIA DA LITERATURA. HISTÓRIA. ARTES PLÁSTICAS. CINEMA. LITERATURA BRASILEIRA. LITERATURA ESPANHOLA. LITERATURA FRANCESA.

JORNAL: Redacção, CÂMARA REYS, JOSÉ RÉGIO, MIGUEL TORGA, JOÃO GASPAR SIMÕES.

COIMBRA · 1938 · ABRIL

REVISTA
DE
PORTUGAL

Director
VITORINO NEMÉSIO

Secretário
ALBERTO DE SERPA

A correspondência (redacção e administração) deve ser dirigida para: Rua do Almada, 28-2.º, PÔRTO. Correspondência especialmente destinada ao Director: Rua Antero de Quental, MS, COIMBRA. Sai quatro vezes por ano. Propriedade de REVISTA DE PORTUGAL (em organização). Editor, Vitorino Nemésio.

A REVISTA DE PORTUGAL é uma publicação exclusivamente literária e artística.

A REVISTA DE PORTUGAL só se responsabiliza pela colaboração solicitada e aceite, cujos originais não devolve. Os manuscritos não solicitados nem publicados ficam na sede da Revista à disposição dos autores, apenas durante um mês.

A REVISTA DE PORTUGAL examinará atentamente todos os livros e publicações de que lhe sejam enviados dois exemplares, mas só criticará ou referenciará aqueles que tenham interêsse para os seus pontos de vista.

Condições de assinatura: PORTUGAL — cada tômo, 10$00, cobrados número a número; é facultativo o pagamento adiantado de 1 ano: 40$00; COLÓNIAS — 1 ano: 50$00 (a enviar pelo assinante à Sede); ESTRANJEIRO — 1 ano: £ 0.12.0 (a enviar pelo assinante à Sede).

CARTAS

Manuel Laranjeira (1877-1912) foi um dêstes homens em quem as raízes de um romantismo negro esgotaram um belo espírito. Poeta para cá de Baudelaire, vidente de destinos depois da experiência de Antero, era médico do tempo em que a Fisiologia (no sentido de uma biologia humana incipiente e com pretenções à explicação somática do universo) ingènuamente dava o braço à Poesia para um passeio desesperado. É ver, em Portugal, êsse outro caso de médico poeta, o José de Lacerda da Flor do Pântano. *É lembrar, ainda, a patologia leiga de José Duro.*

Mas em Manuel Laranjeira havia mais que uma simples inclinação dos tempos: havia um esgotamento humano inenarrável, uma espécie de lágrima de sangue. O seu pessimismo, servido pela cultura, e pela astúcia lógica de todos os desesperados, deu uma interpretação, ou melhor, deformação «*fatidica*» *do gênio português, que Laranjeira esboçou em artigos, poemas e cartas. As que aqui publicamos, dirigidas a Unamuno, abrem a forte suspeita de que foi Laranjeira quem deu ao autor de* Por Tierras de Portugal y de España *uma das maiores sugestões — senão a experiência em carne e ôsso, durante os passeios de Espinho — da sua visão de um Portugal* pueblo de suicidas e *terra de Almas do Purgatório.*

A ANTÓNIO PATRÍCIO

Carissimo Antonio:

Já recebi dois postaes teus.

Respondo ao ultimo a dizer-te os motivos do meu silencio... neurasthenico. Creio que o adjectivo, de per si só, explica tudo e resume tudo. Irei ao Porto um dia d'estes e conversaremos largamente sobre as nossas cousas. Prevenir-te-ei a tempo, descança. Que os teus nervos me perdoem a demora d'uns dias ainda. Que o teu adoravel egoismo zarathustreano me perdoe o meu egoismo morbido. Sou victima d'uma crise amorosa, sensual, romantica, neurasthenica. Em summa: Vulcano preso na teia de Venus. Com a differença que esta é uma Venus varina, mais parva (e o que é peor: mais feia) do que a deuza helenica. Um capitulo sentimental e grotesco d'este enfadonho romance da vida.

Li duas apreciações sobre o teu livro *(Diario da Tarde* e *Voz Publica)* e por elas vejo que te teem zurzido muito regularmente, muito amavel e estupidamente, meu pobre poeta. Se o fim da arte não fosse muito outro do que ser comprehendido d'uma meia-duzia de mediocridades tysicas e cançadinhas, que suam a sua gordurinha cerebral nas luzes das redacções, eu diria que tu tinhas fartamente razão, quando te negavas a publicar. Felizmente, o que uns brutinhos gaguejam não pesa o peso d'um grão nos destinos intellectuaes do universo (Junqueiro me perdoe!).

Segundo o Chico Moreira me disse, o proprio X foi opaco como nunca. Era de prever... ou a fatalidade seria uma palavra tola. O X tinha de ser o que sempre foi — estupidamente bom rapaz. Afora isto, corpo opaco, corpo opaco! Talvez as intenções d'elle fossem boas, como as de certos cães, que, quando nos fazem festas, nos sujam. Manda-o vadiar. E lembra-te que, se há alguma couza que te possa lisonjear a vaidade — o orgulho — d'artista é estares intimamente convicto que o teu livro achará quem o sinta silenciosamente (o silencio, a emoção silenciosa, é a critica que o artista mais deve estimar. Tinha razão Maeterlinck ao dizer que « ha destinos que se comprehendem e se ignoram ») e quem o comprehenda. O resto nem valle despreso. A arte, apesar-de tudo, não é uma cursileria.

Abraça-te o teu

Muito affectuoso,
MANUEL LARANJEIRA.

Espinho, 14 de Fevereiro,
1905.

A MIGUEL DE UNAMUNO

Amigo:

Os Pinilla já me tinham dito a razão da sua partida brusca para Bilbao.

V. tem razão: cousas da vida e da morte. Não sei mesmo se são mais felizes os que vão, ou os que ficam. Creio que quem fica é mais desgraçado. Morrer não custa. O que é trágico, o que é

horrivel, é ver secarem-se as raizes que nos prendem á terra. Não são os outros que morrem: é uma porção de nós mesmos. Mas não vale a pena philosophar estas cousas. O remedio é acceital-as. A vida não se discute, supporta-se.

Recebi tambem os livros. Muito e muito agradecido pela gentileza. *A priori*, começo por estar de accordo com V., quando os reputa os seus melhores livros. Deve ser assim. Parece-me, ao contrario d'uma opinião geral, que V. não é um philosopho, nem o que se chama um homem de sciencia: é antes de tudo e acima de tudo um artista. O philosopho e o sabio não raciocinam com a logica affectiva. A logica affectiva é um instrumento de arte. Que o julguem um philosopho, isso que importa? Quando muito isso significa que V. é artista adentro d'uma cathegoria de emoçoens que muitos ainda não attingiram. Mas não me alongo a dizer cousas que V. sabe melhor do que eu.

Que terriveis elogios lhe fizeram de mim! Nem sei que diga sobre tal desventura minha: sei apenas que não sou responsavel pelo que dizem de mim. Eu não tenho culpa de que haja quem diga mal de mim e muito menos de que haja quem me elogie. V., que está condemnado a ser admirado pelos homens, sabe muito bem que desgraça isso é.

Mas não se enthusiasme V. com as primeiras impressoens. Eu sou um homem differente dos outros (oh! isso, decerto, com orgulho o digo); mas d'ahi ao que V. me reputa vai muita distancia. Tenho muitos defeitos, amigo, muitissimos defeitos. E certo que tenho tambem algumas qualidades e uma d'ellas é ter a coragem dos meus defeitos. Ahi está. Não quero com isto arrefecer a estima que diz sentir por mim. Não. Se ha alguma cousa que eu ainda estime, na vida, é a amizade de homens como V.. O resto é-me absolutamente aborrecido e indiferente, creia. Se V. levou uma recordação agradavel das nossas conversas em Espinho, atravez da Avenida e das gentes *cursis*, que hei de dizer eu? Se accaso fosse alguem, eu bemdizia-o, porque ainda me proporciona de quando em quando o prazer de encontrar um homem (digo — um homem) atravez d'esta vida ordinaria e triste.

Se alguma cousa o interessar de Portugal, disponha de mim. O pouco que posso, ponho-o á sua disposição. Quando vier ao

Porto, previna-me. E, em Espinho, ou no Porto, nos encontraremos — pelo menos para nos apertarmos as mãos.

Escreva, escreva o seu livro sobre Portugal. É preciso que alguem diga a verdade de nós.

Estou a ser longo de mais. Perdoe. E creia no

affectuoso amigo
MANUEL LARANJEIRA.

Espinho, 24 de Agosto,
1908.

P. S. Os Pinilla saudam-n'o.

*

Amigo:

Tem razão: Portugal é uma terra tragica, « tragica á la griega », e Camillo é, por assim dizer, Sophocles da nossa vida fatidica. Atravez da obra do grande suicida passa, ás rajadas, n'uma tempestade de enthusiasmos e desanimos, em acessos, a rir e a chorar tragicamente, o espirito da terra portugueza. Essa obra reflecte, como V. deve ter visto, todo o nosso pessimismo de instincto, toda a nossa intuitiva philosophia do desespero. Anthero de Quental, ao contrario, raciocina e systematisa essa nossa nativa philosophia de desanimo. Camillo não: Camillo dramatisou-a, contou-a apenas. Ambos chegaram á mesma desesperada conclusão, á mesma maxima de « fatidica sabedoria », no expressivo dizer de sua carta: um, Camillo, por instincto, atravez da logica do sentimento; outro, Anthero de Quental, atravez da intelligencia e da logica da razão. Se um é tragico como Sophocles, o outro é desesperado, estoicamente desesperado, como Epicteto ou Marco Aurelio.

Deixe-me servir d'uma imagem de optica: o desespero da alma portugueza reflecte-se na obra de Camillo, tal como é, como n'um espelho plano; e reflecte-se na obra de Anthero de Quental, como num espelho convexo, concentradamente.

Este principio de « fatidica sabedoria » ter-nos-á permitido chegar, como V. ás vezes crê, — « al más triste fondo de la ver-

dad humana » ? Talvez, amigo, talvez. Afinal, o Homem, atravez da sua insaciavel conquista de verdades, que é que tem conseguido ? Desfazer illusoens, desfazer illusoens, desfazer illusoens. Desmanchar illusoens é reduzir o coefficiente de felicidade e por consequencia diminuir a possibilidade de chegar á terra-promettida... ou desejada. O homem só adquire uma verdade á custa d'uma desillusão ; como vê, por um preço desmedidamente doloroso. A ultima verdade será a que nos desmanchar a ultima illusão, — a illusão da immortalidade. No dia em que o Homem, assassinada a ultima esperança pela ultima verdade, adquira a certeza de que a sua passagem na terra é um traço ephemero, e que a sua sêde de eterno é um desejo perdido e vão ; n'esse dia tragico em que o Homem tenha de renunciar á sua loucura de absoluto... — já se sabe, D. Quixote tambem ficou *cuerdo*... para morrer. Para o suicidio ! — não será afinal este o sentido da vida, da vida humana pelo menos ?

Talvez, talvez.

E talvez V. tenha razão, na verdade, em affirmar que Portugal, cá do extremo occidente, esteja de mãos dadas com o extremo oriente na contemplação da « terrivel verdade » da philosophia budhica. Não me espantaria que assim fosse : seria mesmo natural e humano. Isso significaria apenas que, tendo nós conquistado a India, por sua vez a India se vingou e nos conquistou a nós ; que nós lhe conquistámos a terra e elles nos conquistaram o espirito ; que nós lhe demos a escravidão e elles nos pagaram com a venenosa verdade da sua desesperada philosophia ; que nós os vencemos e elles nos venceram. E se assim é, se é isto « la cordura precursora de toda muerte », porque não haviam de dar-se as mãos desilludidas, n'esta hora de cansaço e desespero, homens do extremo occidente e do extremo oriente, n'uma fraternidade dolorosa de vencidos ? De resto, já tive a occasião de lh'o dizer em outra carta ; o que me preoccupa não é morrer, é saber *como*, é saber se se morrerá nobre ou miseravelmente. Mas... creio que estou sendo demasiado longo. Perdoe-me e já agora aproveito o ensejo para escrever-lhe duas palavras mais.

O que me diz de Fialho de Almeida parece-me absolutamente justo. A força da sua obra é, na verdade, « fuerza de debilidad,

como la de un ataque epileptico». Como a força de um ataque epileptico, a força creadora de Fialho esgotou-se depressa, n'uma dezena d'annos. Amigos d'elle dizem-me que está definitivamente esgotado, e que o seu silencio de ha tempos é exhaustão.

Quando V. fizer a sua promettida conferencia de Valladolid, cá a espero; e desde já muito agradecido. V. bem pode calcular se me interessará uma conferencia sua, cujo thema — é o terrivel problema. Claro: em Hespanha, é muito possivel que mais uma vez tomem as suas palavras á conta de paradoxo. Mas que quer, amigo? Ha homens (e V. é um d'elles) que se assemelham ás grandes montanhas: para os ver bem e de todo, é preciso vêl-os — de longe.

Recomende-me aos Pinilla.

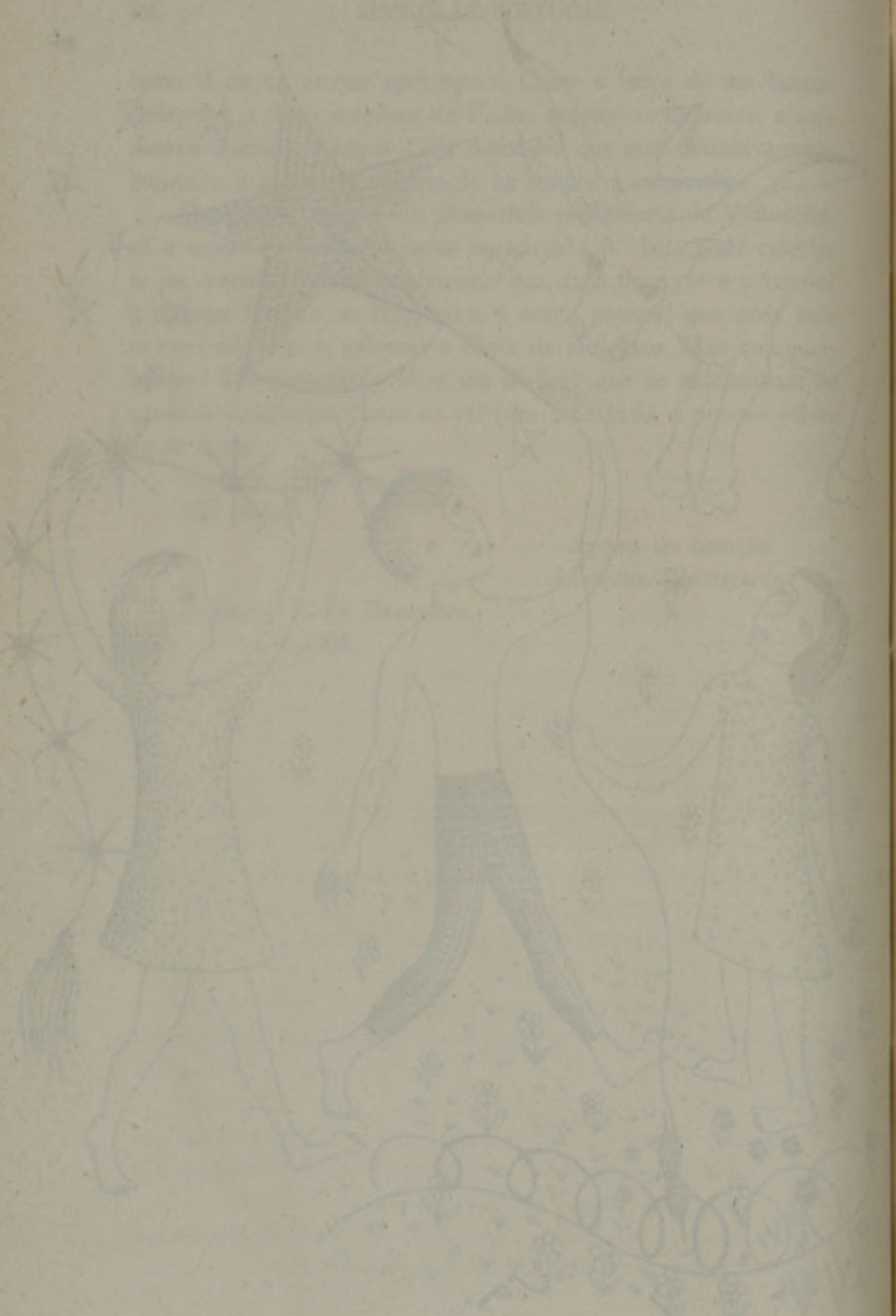
Um abraço

do seu do coração,
MANUEL LARANJEIRA.

Espinho, 11 de Dezembro, 1908.



de SARAH AFFONSO



DIEU SURPRIS

Dans une goutte de la mer
Je vois au bout du microscope
Un Dieu sur le vide accoudé
Comme aux jours primitifs du monde.

Sur la face à l'abri du temps
Il passe une main attentive
Ou bien l'examine un moment
Tour à tour évasif ou grave.

« Ecoute, Dieu de la lunette,
C'est un homme qui t'a surpris,
Ne lèveras-tu pas vers lui
Ton regard et ta large tête
Des premiers jours de la planète ?
Je suis digne de ton secret
Et de ta confiance muette,
Fais un signe et je disparais. »

JULES SUPERVIELLE.

METAMORFOSE

Súbito pássaro
dentro dos muros
caído,
pálido barco
na onda serena
chegado.
Noite sem braços!
— cálido sangue
corrido.
E imensamente
o navegante
mudado.
Seus olhos densos
apenas sabem
ter sido.
Seu lábio leva
um outro nome
mandado.
Súbito pássaro
por altas nuvens
bebido.
Pálido barco
nas flores quietas
quebrado.
Nunca, jàmais
e para sempre
perdido
o eco do corpo
no próprio vento
pregado.

HORÓSCOPO

Deviam ser Vénus
e Júpiter, sim,
que ao menos, ao menos,
olhassem por mim,
gerando caminhos,
claros e serenos,
por onde passar
quem vinha nutrida
de secretos vinhos,
perdida, perdida,
de amor e pensar.

Saturno, porém,
Saturno, o sombrio,
se precipitou.

Não sabe ninguém
que rio, que rio
de luto circunda
a terra profunda
que piso e que sou ;

que noite reveste
o mundo em que passo
e os mundos que penso...

que longo, alto, imenso,
calado cipreste
sobe, ramo a ramo,
entre o meu abraço
e o abraço que amo !

TENTATIVA

Andei pelo mundo, no meio dos homens:
uns compravam jóias, uns compravam pão.
Não ouve mercado nem mercadoria
que seduzisse a minha vaga mão.

(Parado, Parado, me diga, Parado,
por onde se encontra minha sedução...)

Alguns sorririam: muitos soluçaram,
— uns porque tiveram, outros porque não.
Parado, Parado, eu, que não quis nada,
porque ando com pena no meu coração?

(Si não vou ser santa, Parado, Parado,
os sonhos de todos por que não me dão?)

Parado, Parado, perderam meus dias!
— ou gastei-os todos só por distracção?
Não sou dos que levam: sou coisa levada,
e nem sei daqueles que me levarão...

(Parado, me diga si devo ir-me embora,
para que outros mundos, em que embarcação!)

1937.

CECÍLIA MEIRELES.

MOISÉS

Moisés de Miguel Ângelo e meu :
Fôrça da terra a olhar o céu
em desafio :
Ou Deus ou Nós, que somos naturais,
animais,
crocodilos do Nilo ou de outro rio !

Barbas em corda do rolar dos anos :
pés terrosos, humanos,
dos caminhos saibrosos da Verdade ;
Tábuas da Lei na mão,
Tábuas da Lei do Chão,
única eternidade !

Cornos de fauno do brotar do cio ;
um farrapo a cobrir tôda a nudez ;
veias no corpo, que a maré do rio
enche dum sangue que não fica frio
por mais que gele a pedra em que se fêz !

Peito de quem bateu de encontro à fraga,
e a fraga se desfez em água pura ;
Sùper-Homem do homem que ficou
morto de fome quando o Pão faltou,
porque o grito que deu não tinha altura !

Braços de lutador da Humanidade,
pernas de quem andou no mar sem fundo;
e no todo que marca a tua idade
um mixto de velhice e mocidade
a dar a fôrça adulta do teu mundo!

Grito da Natureza-Mãi;
ânsia minha e de quem
no mais alto Sinai chamou em vão;
Sonho do mundo todo e de ninguém;
Pedra da Promissão!

Roma, Janeiro de 1938.

MIGUEL TORGA.

PEQUENOS POEMAS MENTAIS

Mental : nada, ou quási nada sentimental.

I

Quem não sai da sua casa,
não atravessa povos, montes, vales,
não vê as cenas bíblicas das eiras,
nem mulheres de infusa, equilibradas,
nem carros lentos chiadores,
nem homens suados,
quem vive como o insecto cativo no seu redondel,
cria mil olhos para nada...
Mil olhos implacáveis !
E um dia diz : odeio o que ontem amava,
sentindo indómitos ódios.
E diz depois : ó tempo vazio, vazio, vazio...
sem amor nem ódio, terrìvelmente pobre.
E ainda volta a dizer : mas eu que sei, que sou ?
Não sei nem sou, não me reconheço...
Nunca ninguém, sequer, me deteve, me falou, me interrogou.
Sou uma sombra, ou menos.

E o insecto,
ou o quer que é como o insecto no seu redondel, pára.
Pára circunvagando os mil olhos desgostosos
pela païsagem pobre, irrenovada.

II

Como sempre, hão-de chegar, desde os tempos!
Vozes, cumprimentos, ofegantes entradas.
Mas que vos reünirá, pensamentos?
Chegais a existir, pensamentos?
É provável, mas desconfiados e inválidos,
rosnando estúpidos, como cães.

Ó inúteis, aquietai-vos!
Voltai como os cães das quintas
ao ponto da partida, decepcionados.
E enrolai-vos tristonhos, rabugentos, desinteressados.

III

Êsse gesto...
Êsse desânimo e essa vaidade...
A vaidade ferida comove-me.
Comove-me o ser ferido!

A vaidade não é generosa, é egoísta,
mas chega a ser bela, e curiosa!
E então assim acabrunhada...
Com franqueza, enternece-me.

Subtil
a minha mão que, julgo, ridicularizas,
de que desconheces a suavidade,
cerra-te pacìficamente os olhos

e aquieta benignamente o ar.
Paira sôbre a tua cabeça, móbil, branda,
na prática de um velho rito,
feminil, piedoso, desconhecido e inconfesso.

IV

Ó luxúria brutal, perversa e felina,
dos outros, alheia,
sem pensamentos nem repouso!
retira-me da frente o venenoso cálice,
a tua peçonha adocicada.
Que a morte, o nirvana, a indiferença
dos longuíssimos anos sem sobressaltos, me retome.

Abro os braços e meço: cá, lá... cá, lá...
solidão, infinita solidão!
E neste movimento, neste balouço, adormeço.
Cá, lá... morte, vida... morte, vida...
Tôdas as ausências, tôdas as negações.

V

Os poetas cumprimentam-se, delicados.
Cada um com o seu metro, o seu espírito, a sua forma;
as suas credenciais...
Mas são simpáticos os poetas!
Sensíveis, femininos, curiosos.
Envolve-os um mistério.
Não! Esta é a linguagem de tôda a gente: o mistério...
Que mistério?
Os poetas são apenas reservados, são apenas...
perturbados e capciosos.

VI

Cai um pássaro do ar, devagar, muito devagar.
E as árvores soturnas não se mexem.
Estio!
Não se vêem bulir as árvores, em bloco, ou aos arcos, estampadas...
Elegante Lapa! Sol fôsco, paisagem da manhã.
A gente do sítio, pobreza e riqueza, ainda recolhida.
Aqui, uma janela discreta que se abre, preta, cega.
Ali outra fechada.
E esta alternância, bastante irregular, vai-se repetindo, repete-se...
E eu, ai eu! prisioneira, sempre prisioneira; tão enfadada!

João Falco.

MADRUGADA

— Não, Umbelina, não. Guarde a galinha para assar e faça sopa de rabo de vaca. Não é fina como a canja, diz vossemecê... Ora, ora, quantas vezes a tenho visto servir em casa da D. Madalena!? O senhor capitão, já sabe, repete-lhe sempre; o Dr. Ricardo, não o juro, mas deve gostar do que é bom — e a senhora Carma, com a criada à cauda da sua bata côr de rosa, desandou a despachar o marçano que se lobrigava ao fundo, pela porta que dava para o corredor, no patamar da escada de serviço, rol em punho, lápis espetado na trunfa, à espera que lhe viessem ditar as encomendas.

Ajudada por *Fräulein*, Mónica enfeitava a mesa, entretecendo a tôda a volta, sôbre a neve deslumbrante da toalha, uma grinalda de balsamina e de isabel-entre-sonhos, ordenando na floreira as dálias de modo a detonarem em suas meias tintas, deixando por cima do trinchante e dos aparadores uma ou outra rosa debruçada dos solitários. Mais uns cravos no *chemin de table*, um toque aos guardanapos dispostos em harmónica, outro aos copos, de côres diversas e tamanho decrescente como flauta de Pan, e eis a seu têrmo, com pressurosa antecipação, o aparato do jantar. Era sôbre o entardecer e pelas persianas coava-se a branda claridade outonal, tão mortiça já que nem reflexos acendia nos espelhos e vernizes dos móveis. Mónica fêz girar o comutador e com a luz, jorrando em catarata dos *plafonniers*, os mármores e as superfícies pulidas povoaram-se de lucilações e sombras fugazes. Recuando até a porta para melhor observar o efeito produzido, em face da brancura esplêndida dos damascos realçada pelos cristais e as flores, das fruteiras esmagadas sob castelos de uvas de Alicante, laranjas e melápios, da fila de garrafas mostrando a pança sumptuosa no bufete, preguntou à mestra em seu manifesto regozijo:

— Que tal?

— *Oh, sehr hübsch!* — proferiu, abrindo muito a bôca e rematando em tom folgazão: — Vem o namorado?

Mónica, còrada como pionia, ergueu os olhos para *Fräulein*; não, nenhum preconcebimento lhe transluzia no rosto, nem gesto dela autorizava a supor que aquela naturalidade fôsse fingida. E com fazer-lhe uma careta, a que a mestra tampouco prestou atenção, descreveu meia volta sôbre os calcanhares e, como *marionnette*, despediu.

A alemã ficou a dar uma última afinação à mesa, aqui aplainando a ruga imperceptível da toalha, além endireitando um garfo, mais acolá espacejando os talheres com rigor geométrico, em tudo pondo a ordem prussiana hirta e meticulosa. Não era feia aquela sala com o seu teto de artesões e as grandes janelas geminadas olhando para a avenida, mas a mobília, se bem que em boa madeira de fora, era dum estilo abominando em sua pompa burguesa. Bastavam, de resto, as paredes despidas de qualquer adôrno para denunciarem uma opulência mal assimilada ou de fresca data. De sobra sabia *Fräulein* que eram plebeus enriquecidos os seus patrões. Mas com isso não tinha nada. O seu papel era urbanizar aquela pessoazinha gentil de Mónica, civilizá-la, e a tarefa ia em bom andamento. Fôra pela mão do capitão Basílio Lamas — *diser lieber Hauptmann* — que entrara na casa para ensinar línguas e piano.

— O compadre tem de chamar mestra para esta jóia — significara certo dia ao Ruas o Capitão do Ultramar, afagando o queixo da menina. — Vai nos onze, não...? É altura de aprender a falar francês e o seu bocado de alemão. Não tem que ver. Para que quere o dinheiro?

— Acuda Deus às faltas!

— Não se chore, o compadre sobe por oiro para a cama. Esta criança, repare bem, não pode ficar com as primeiras letras. Se a quer casar na cidade, eduque-a. Ah, agora se a destina a lavrador, sim, mas leve-a para o campo. Percebeu? Patêga patêga; menina da Lísbia, que seja capaz de ocupar o seu lugar numa sala, ler um « *meniú* »...

Afonso Ruas cismou no que lhe dizia o compadre, que se

ilustrara na tarimba, e erguendo sùbitamente os olhos para êle proferiu :

— E onde hei de eu ir buscar a mestra ? Se o compadre conhece...

— Não conheço, mas trato-lhe do assunto. Às vezes há dessa fruta a dar com um pau ; outras vezes é preciso mandá-la vir de Alemanha ou de Inglaterra e, quando a gente menos se precata, sai bichosa.

— As de cá não servem ?

— Nunca ouviu dizer que santos do pé da porta não fazem milagres ? É o caso. *Misses, « Fräuleines »* quanto mais do tôco mais genuínas. Deixe o negócio por minha conta.

— Mas veja lá, compadre Basílio, cavalo de cem moedas à minha manjedoira não quero...

O Basílio deu um estalo com a língua como a dizer : por quem me toma ? e lembrou que a D. Madalena Lara também tivera uma *Fräulein* para o filho. Era lá do Hanovre e relha e ferrenha no ensinar essa é que enchia as medidas. O diabo era saber onde parava semelhante ave de arribação. Ia ver. Sim, aquela estava mesmo a matar : sem outras toleimas além da sua proficiente pedagogia e a superioridade da raça, modesta a pedir, severa como todo o dragão de saias, melhor para a casa do Ruas nem de encomenda. Ia indagar...

E tão bem se houve o fura-bôlos do compadre que em menos de mês batia-lhe à porta com uma criatura indefinida, de guedelhas raras, que pareciam de mulher mas podiam ser de homem, roladas dentro dum chapelinho de coiro, dividido em gomos de laranja, *waterproof* a escorrer das espáduas até os sapatos masculinos, e sôbre o *waterproof* um *Rucksack* esverdeado, cheio como um ôvo, sem nada físico em que pudesse basear-se uma hipótese cronológica. Com efeito a pele do rosto, pôsto que dum bonito côr de rosa, era pergaminho puro no pescoço ; sêca de carnes e de seios, apresentava-se direita como um bastão de marechal ; na sua voz havia não sei que ferrugenta indecisão e todavia não lhe faltava melodia ; as mãos, sim, com *Glacéehandschuhe*, tinham uma grandeza descomunal, tudesca, de estrangulador : *Fräulein* Rosenberg, mestra para a menina.

Por esta, filha única e miminho da cantareira, se abalançaram os Ruas àquela imprevista extravagância. Profundando bem, fôra já por causa dela que se haviam decidido a ir habitar a casa apalaçada da Avenida Duque de Loulé. Não admirava que a quisessem educadinha como ouviam dizer que eram as filhas dos ricos. O Basílio, sempre testo naquele particular, deitava as vistas longe. Não era preciso ser nenhum ás para dar no vinte — e o Afonso piscava o ôlho à sua Carma em sinal de entendimento e de que lhe não desagradava de todo a aliança com o compadre.

Sabia-a tôda aquele Basílio Lamas, patrício por banda da mãi, que do nada, mas o que se chama coisíssima nenhuma — até os quinze anos fôra moço de cego — se guindara à patente de capitão, tendo embarcado para o Ultramar como praça de pré. Na cidade da Praia recebera-se com a filha duma cabo-verdeana, que tinha estanco e casa de hóspedes, a qual lhe trouxe algum pecúlio e lhe deu aqueles dois rapazes, muito morenos e dengosos, finos como corais. O mais velho, Casimiro, arvorava já as divisas de cadete e, bigodinho à Charlot, muito espartilhado no dólmen, a carapinha sempre armada, era uma espécie de rei Chiquito em casa dos Ruas. O outro andava no quinto ano do liceu e grande espertalhão também — filhos de peixe sabem nadar — era o orador encartado da briosa academia em aniversários patrióticos e lausperenes. Afilhado do Ruas por procuração, tinha talher hebdomadário à sua mesa, em regra aos domingos, para não transtornar os estudos.

O Basílio, embora reformado, estava de comissão no Distrito de Recrutamento e Reserva. Tal circunstância permitia-lhe prestar o seu favor aos amigos e permanecer intra-muros da família militar, o que não valia menos que ser parente do papa.

Além de contratar *Fräulein*, arrojaram-se os Ruas, na sua jubilação de ricaços, a alterar os hábitos mazombos e solitários que haviam trazido do Carvalhal do Pombo e resistiam cascudamente a meio século de Babilónia. Deram-se, assim, a cultivar aquelas relações que vinham a Afonso da vida de negócios, se não apresentadas pelo compadre que conhecia meio mundo, ou ao cheiro da pecúnia, já que se lhe não via outro chamariz. Mas onde se achavam mais à vontade era em casa dos Laras, ao Rato, sempre

uma alfândega de gente e do melhor chaço — dizia a senhora Carma, fiel ao vocabulário do berço. Manuel de Góis Lara, arquitecto da Câmara e engenheiro construtor, dera muito dinheiro a ganhar ao Ruas, de princípio como alvenel, depois como mestre de obras. Em casa dêle comportavam-se os Ruas como antigos servos que houvessem recebido — digamos — carta de libertos. O Afonso ouvia com insuperável atenção e calava, como se não fôsse outro o seu papel no meio da vária e instruída gente que ali acorria. E tão bem desempenhava « essa rábula » que se ia tornando simpático a todos, mormente àqueles a quem aturava os eternos dixe-me-dixes e ouvia as sentenças de Salomão, como os veteranos do Império agüentavam as balas, *sans broncher*. E já quando não encontravam aquele velhote nédio e vermelhuço, com mãos grossas e cabeludas, as chamadas mãos honradas, sempre na andaina de casimira preta, com uma moeda de jarra a dançar na grossa corrente de fusis, butes de elástico muito espelhadios, cabelo ainda basto mas grisalho em escôva, solìcitamente inquiriam :

— O nosso Afonso ?

A Carma, essa, metia-se na cozinha onde era útil com os seus quarenta anos de domesticidade e o seu desembaraço proverbial, mas lá de ir servir o chá à sala, não, por se julgar « uma velha », desprovida dos ademanes recomendáveis para tal cerimónia. A pequena, bonita e louçã, ao comêço com o arzinho modesto de filha de antigos criados da casa, andava dum lado para o outro, dando-se a notar como bela borboleta pelo lume da sua graça. Donosa e germânicamente *Fräulein* Rosenberg ladeava D. Madalena, que fôra, além de sua ama, autêntica beleza em tempos de D. Carlos, ainda à data estadeando um porte majestoso sem prejuízo da afabilidade. A despeito de estar em casa estranha e da etiqueta, que zelava como uma açafata, não se coïbia a alemã, à semelhança da raposa, elevada a rainha por Júpiter, diante de escaravelho, de corrigir a discípula e dar-lhe lições de *maintien* a propósito de tudo e de nada.

De complemento à sua iniciação mundana, os Ruas entraram a freqüentar o seu cinema e *music-hall*, uma ou outra verbena e pique-nique fora de portas. Andavam pelo braço do Basílio, o que

além de cómodo era barato. Homem industrioso, afeito a tirar partido de tudo, não deixou êle, na qualidade de membro do Club Estefânia, de fazer votar o Afonso, na primeira assembleia geral, sócio daquele benemérito e recreativo sol-e-dó. E aqui e ali, com os pais pasmados de todo, quer diante dos Rodolfos Valentinos de balcão da Rua do Oiro, quer diante das imposturas do mundo, que se afiguravam colossais ao óculo graduado por Carvalhal do Pombo, foi-se a menina apercebendo de aspectos da vida diferentes do que vira perpassar das janelas tristonhas das betesgas.

Com anojada timidez, em verdade, se estreou em diversões que a sua inexperiência aquilatava de doudices tremendas. Era cómica como uma pata-muda a dançar o *charlston*; e ruborizava e encordoava tôda, fechando-se sôbre si como bichinho de conta, se algum rapaz lhe dirigia galanteio. Riam-se-lhe na cara as da sua idade. De trajes que ora a esgalgavam como ânfora, ora a entumesciam como sino de catedral, filtrava o mais espêsso e rústico atavismo. A mãi, que possuía a intuïção de que os enfeites na mulher valem aos olhos dos rapazes de hoje tanto como as graças naturais, corria as lojas de modas, barateiras porque se não afizera a entrar nas de luxo, a ensaiar-lhe figurinos. Não olhava a gastar. O pai, fona sete vezes, com a morgada era um mãos-rotas. Para a abonecar ou satisfazer-lhe capricho daria o sangue dos braços. E ver a mãi e filha na rua, par a par, a menina galantinha e taful, a velha em cabelo, aquele cabelo entrançado em dois grossos calabres grisalhos e esfiapados, uma figa de marfim ao pendurão do trancelim, tôda Maria da roca, se adivinhava a farsada do vil e augusto metal. Sempre que se tratasse do arranjo de Mónica, *Fräulein* Rosenberg acudia com a sua erudição das sete partidas.

— O penteado à Botticelli — sentenceava, dobrando-se para o tômo dos *Museus da Europa* — fica-lhe divinamente com o vestido lilás. *Sehr hübsch!* A menina tem a face oval como esta madona. Veja que gracioso!

Outras vezes, para traje de passeio, inculcava o toucado à Velásquez, que nimba o semblante do mais gentil donaire. E para saraus e espectáculos a sua receita eram os penteados leves e espumosos à Gainsborough ou à Madame Lebrun que até às frontes tacanhas e prosaicas emprestam espiritualidade. A modelos

tão deliciosos preferia Mónica o velho estilo das tranças a escorrer pelas espáduas, cingidas por laçarotes vermelhos, que, semelhantes a papoilas, lhe enchiam de viço campestre o alvo rosto. Esta rebeldia ao espavento derivava menos — segundo D. Madalena Lara — do seu natural bisonho que dos gôstos de singeleza. Devia ter herdado a índole do pai, no qual a vontade que o guindara à opulência o mantinha abstémio perante mil e uma possibilidades como monge que, depois de abjurar, permanecesse fiel ao seu deus. Bastava ver-lhe o maxilar pronunciado, mas sem excesso, e a face sêca de carnes, mas jucunda, para sentir-se a similitude. E a-pesar-disso Mónica carecia de todo da pressa fisiológica de viver, esta pressa que, nas filhas de Eva, as torna tão picantes quando botões de rosa em prematuridade.

Veio entretanto a moda dos cabelos curtos e *Fräulein* Rosenberg viu-se forçada a pôr de parte o mostruário que estudara e profundara com o paciente requinte de cabeleireira real. Romântica por fidelidade aos costumes do seu tempo esbravejou e soluçou, arvorada em Jeremias de saias:

— Veja, *kleine Monichen*, a admirável inconsciência das mulheres! Só porque um dia certa cabotina se lembrou de aparecer no palco de cabelos cortados a bater a perna, já havemos tôdas de tosquiar a cabeça! Tem lá jeito! Então o que ontem era degradação pode tornar-se dum dia para o outro regra de bom tom? *Mein Gott, mein Gott!* Mas não é a filha de meu pai, a filha do Dr. Rosenberg, burgomestre de Neustadt, que corta os cabelos. Ah, malditas sejam *garçonnes* e *suffragettes!* Malditas sejam e Deus as castigue de tal sorte que fiquem carecas como abóboras meninas e lhes cresçam no queixo barbas de porta-machado!

Assim se lamentava a velha tudesca, senhora dumas farripas mais picaras que pelame esbarrigado de velho sofá, mas como a moda era moda não teve outro remédio senão transigir e suspirar.

Aos catorze anos Mónica hesitava entre criança e mulherzinha. Mas crescera de súbito sem licença de Deus. De forma indecisa bruxoleava também a chama do seu entendimento. Era um regalo ouvi-la executar o *Freischutz* ao piano, não punha, porém, menos mimo a tocar o *Regadinho*. E tanto chorava sôbre as desditadas heroínas de Camilo como sôbre as infelizes-provisórias de

Henri Ardel. Povoavam-lhe os sonhos rapazes afidalgados e cineastas de olhos azues. Era um anjo com imaginação terreal. A penugem do berço teimava em doirar-lhe têmporas e pescoço, aquela penugem que nas aves o povo chama pêlo do Demo ao que tem de fátuo, e na claridade dos olhos reflectia-se a brandura inestilizável das almas que vogam à flor do mundo. Sucedia-lhe, não obstante os seus bem verdes anos, retroceder ainda, retroceder ao leve e efusivo descuido da idade pueril. E nunca era tão radiosa como ao mostrar-se prisioneira daquelas coisas que a pupila mágica das crianças converte de bagatelas em imponentes infinitos. Os contos de fadas, as bonecas que mexem com os olhos, os peixes vermelhos que comunicam à água adormecida dos tanques frémitos de oiro, tudo o que é sagrado pelo bafo maternal e pelo olhar dos anjos tinha lugar no seu paraízo.

Um dia foram ao teatro e Mónica reparou que uns rapazes, na plateia, olhavam insistentemente para ela; olhavam como se fôsse criatura doutro mundo ou patenteasse qualquer coisa de singular. Mas não tardou que ela própria desse resposta ao espírito intrigado: os rapazes olhavam para ela porque era bonita! Semelhante revelação equivaleu a uma epifania. Que felicidade ser bonita! Espelho, porque lho não disseste mais cedo? Ora o espelho tinha-lho dito, ela é que não fizera sério reparo. Olhos grandes, negros e aveludados, maçãs do rosto còradinhas, bôca, quando aberta, amor-perfeito, quando fechada, pétala de rosa Imperial, que para ali voasse, tudo lhe segredara o espelho. E os dentes brancos, certos e iguais, se bem que um tanto ralos, não eram uma perfeição? Ralos, sim, mas não de mentirosa. Não gostava nada de mentir, que Deus castiga os mentirosos sem pau nem pedra — ensinava-lhe Umbelina. Cheia de encantos, não haviam de reparar nela os papos-sêcos?

Sòzinha no recanto da alcôva, mirava-se e tornava-se a mirar: bem feita, enxutinha de carnes, mas sem ossos à vista, um anel seria a síntese da sua cinta, para o equilíbrio justo e harmonioso da qual tudo se conjugava no corpo, desde os braços aos músculos do peróneo, inclusivè aqueles morangos do seio, ainda a verdegar, saídos da onda de brancura como cabeças de peixinhos a ouvir o sermãozeco dum santo. Afagando-os, com inebriamento pres-

sentia o doce tremor que não deixaria de provocar a mão, afeita ao charuto e ao volante, que nêles poisasse blandiciosa. Não se podia chamar loira, mas para morena a sua pele era translúcida e alva em excesso. Aqui e ali, nas arestas, resplandeciam neves fugazes. Também não tinha nada de baixa. Nas sapatarias diziam-lhe :

— A menina não precisa de *talonnettes*.

E, já no entanto, agradada da sua pessoa ao ver-se ao espelho, batia as palmas e dava graças a Nossa Senhora, porque a formosura é a melhor sorte que pode ter uma rapariga. Depois, ao fio dos dias, examinando-se com vagar, depararam-se-lhe coisas a que de entrada não prestara a mínima atenção e agora se lhe afiguravam capitais. Era como descobridor bisonho que tem de pagar o seu tributo à surpresa. Assim, começou por lhe causar certo ferro o sinal que descobriu no queixo. Coisa de nada ; parecia um grão de alface ; movia-se na epiderme como um negrinho da Guiné na sua piroga. Ela a abrir a bôca e aquele nonada tomava ares de alguém. Empolava ; subia para a comissura ; avançava para o lábio ; escondia-se numa prega e, consoante, era grave, facêto, irónico e burlador. Se fechava a bôca adquiria logo o semblante de quem escuta. Mormente ria ; ria mais do que tudo. Se troçava, fazia momos e arremedava mais do que a restante fisionomia. Era, em suma, um diabrete, ou melhor uma alma de diabrete ali corporizada. E de-certo a sua personalidade tinha de ser mais vasta e complexa que a dos silfos que *Fräulein* punha a adejar sôbre ela, quando dormia, risonhos, faceiros e voadores, como se fôssem fabricados em Nuremberg e lhes desse corda.

Pois que era bonita, havia de ter o seu maridinho. Se lhe dessem o direito de escolher, ia buscá-lo à marinha de guerra. Lá marinheiro de marear, não ; aviador. Um aviador que furasse pelo céu dentro e poisasse em cima das ondas como as gaivotas. Mas não era ofício perigoso ? Nada, nada, valia mais caçar noutro terreno. Que tal um escultor ? Bagatela ; os escultores saíam todos pobretanas ; além disso, aéreos e mal trajados. Já os pintores punham brio no vestir. Mas nada mais fácil nem presumido que esta classe de gente, ao que dizia *Fräulein* Rosenberg, com tendência a tornar as mulheres cabeças de turco, se falhavam, a

armar em semi-deuses, com desprêzo olímpico para elas, no caso de « meterem uma tela no museu ». Não, não iria também a êste arraial procurar marido. Porventura se tornasse aconselhável um poeta ; um poeta que não fôsse de mansarda ; que tivesse automóvel ; que jogasse o *tennis ;* que fizesse a barba ; capaz de dar uma estocada em malandrim ou atrevido. Porque ela, depois que vira os Douglas Fairbanks no *écran*, considerava a estocada no próximo tão quotidiana e trivial como o apêrto de mão. Mas êste figurino lírico-burguês não existia porventura na realidade. Gemebundos, a sacudir a caspa do cabelo, sem ter certo o bife do jantar, mesurados e incompetentes quanto a aplicar um sôco, sabia que eram. Adiante. Iria bater à aldraba doutra confraria, os prosadores. Acaso haveria entre êsses fátuos do entendimento o consorte extremoso que recomenda a boa cartilha dos felizardos? E, dêste modo, em abstracção, andava à busca do rico maridinho, como abelha de pólen numa loja de flores artificiais.

Neste período de descobertas notou com aborrecimento que o seu nariz era arrebitado. Chegava a ser impertinente visto de perfil. E rompeu a dar-lhe maçagens, a esborrachá-lo. Mas a coisa implicante e espiritual resistiu à guerra que lhe moveram os dedos enfrenesiados. Pôs-se vermelho ; inchou. *Fräulein* atribuiu o fenómeno à mordedura das melgas ; a mãi à passagem pela cara de aranha ou qualquer outro bicho com peçonha e responsou-a a S. Bento. Dois dias depois o nariz regressava à forma normal, vencedor em sua inata petulância e arrebite. E assim se deixava levar sua fantasia juvenil por brancas asas.

... ...

Não indagou o antigo mestre de obras a que circunstâncias devia a honra de ter no Dr. Ricardo Tavarede um amigalhaço. A tendência do homem é julgar-se digno e êle era dos que são dotados de coração simples para não aceitar o maravilhoso sem exame. Familiarizado na casa, certo dia disse Tavarede a Mónica num olhar tímido, quási esquivo, que a amava. Leu ela mais com o coração do que com os olhos o anúncio do abutre envergonhado. E com inocência, esta desprecavida inocência que se torna arrôjo cego na aurora da puberdade, assestando para êle firmes e impávidos olhos, conjurou-o a não temer. É possível que o capitão

Basílio Lamas acabasse por pressentir a loucura que ia no seio de ambos, embora astuciosa nêle, silente nela, pois ao vir aquela tarde de outono encontrar Mónica pensativa, ensimesmada de todo em perspectivas interiores, rosnou sorrindo, com o sorriso buscando atenuar o mordente e temerário da insinuação:

— A menina em que está a cismar...? Tome cuidado com êsse Ricardo Coração de Jibóia. Tem peçonha para envenenar o Alviela...

AQUILINO RIBEIRO.

O "DESTERRADO"

(TRECHO DUM LIVRO QUE FICOU A MEIO)

Fôra bem curta a demora de Soares dos Reis na sua terra. Cercado de amizades e de admirações, não havia vizinho que, baboso de orgulho, o não olhasse de alto a baixo, nem moço da sua geração que o não abraçasse com prazer. Andava num sino, o filho do Caniço! Todos o apaparicavam, o traziam nas palminhas da mão, e logo não faltou quem lhe pedisse favores também: um retrato para êste, uma lembrança para aquele, e até o abade da freguesia lhe foi dando o lamiré dum *santo* para a igreja, que bem merecia a honra dessa generosidade... A promessa ficou de pé, para quando regressasse definitivamente, porque desta vez tinha de se despachar na volta para os estudos, e não queria perder o resto da pensão do govêrno, já que a ganhara com tanta honradez. A família bem pena tinha; mas o que tinha de ser estava escrito e o dianho dos mestres já começavam de murmurar!...

Mal o tempo lhe bastou para tomar fôlego, para realizar uns desenhos e sobretudo — quem tal diria! — para sentir a perturbação de peito ao descobrir uns olhitos infantis e lindos, numa cabecita loira de cachopa, que só pensava em bonecas... Tinha visto muitas raparigas bonitas lá por fora, muitos olhos catitas e muitas tranças de estriga; mas como esta pequerrucha, tamanhinha como uma flor, inocente e desenxovalhada, é que na verdade ainda não havia notado! E se lhe fizesse o busto? Havia de falar nisso ao pai, ao seu amigo Lourenço, porque talvez fôsse uma estreia de sorte para entrar com o pé direito na aventura da sua carreira de artista, quando viesse para Portugal... O pior é que tinha de abalar quanto antes e o baú já estava pronto!

Os amigos lembravam-lhe as granadas da Comuna a rebentarem em Paris, e que o melhor seria êle tomar um paquete para a Itália, aproveitando lá aquele ano e meio que lhe faltava para gastar a pensão, dando o resto do tempo ao ofício, como ordenavam as leis do concurso, e para dar mais meia dúzia de gostos à terra, que no seu regresso lhe não regatearia o foguetório! Amadurecida a resolução, convencidos os parentes desta nova largada e confiado na Virgem, uma boa manhã levantou ferro e ei-lo por aí fora, que se faz tarde.

Ao partir, levava o propósito de não ir a matrículas de escolas, nem às penas dos concursos. Farto de aturar patrões, imposições disciplinares e daninhas influências de regulamentos, estava êle! Isso era bom para a tropa; e um dos regalos dos seus prémios era estar livre de assentar praça! A pensão ilibava-o dessa violência. Em Roma tomaria o rumo que lhe conviesse, e já levava fisgada na cabeça a firme ideia de fazer obra que se visse, ainda que ao cabo tivesse de rebentar. Os mestres do Pôrto bem lhe encheram o bicho do ouvido com as famas do estatuário Monteverde; mas só lá resolveria da carreira, consoante achasse melhor ao seu parecer. Primeiro queria correr os museus e depois meter-se na escola da Vida, que é a melhor de tôdas para um artista, quando se tem febre e meia dúzia de anos de prática no ofício. Êle bem se lembrava do escarcéu ouvido em Paris, cada qual a puxar a brasa para a sua sardinha, em favor dêstes e contra aqueles, um rôr de idealidades e teorias, de mata o *romantismo* e esfola o *academismo!*... Ainda assim, no seu entender, nem tanto ao mar nem tanto à terra. O *realismo* seria uma servidão como outra qualquer; e o *classicismo* era um princípio de ordem, com os perigos de redundar em igual escravidão. É certo que a imaginação dos artistas tanto poderia dar-se largas para a beleza eterna neste campo como naquele. Tudo dependia do talento e do feitio de cada um. Ainda o melhor, pensava êle, era, dentro do sonho e da lealdade consigo próprio, cada um produzir livremente, sem contratos com seitas... Lá no fundo do seu temperamento havia desejos de interpretar bem o que sentia, embora nos moldes equilibrados do que aprendesse, respeitando as sabedorias dos antigos e numa razoável harmonia com as sensações

modernas. A Vida é que o elucidaria; e os museus lhe diriam dos segredos da verdade!

Corridas e sorvidas as galerias, com vagares para criteriosos juízos, escabichadas as igrejas e calcurriadas as colinas eternas de Roma, Soares dos Reis foi instalar-se na via S. Nicolo da Tolentino, donde tôdas as manhãs com um caderno nas unhas seguia a visitar as estátuas e os monumentos romanos, desenhando aqui e ali, e meditando à sombra dos loureiros que nasceram por meio daquelas ruínas. Os jardins românticos do Pincio, do Janículo, do Palatino, de Celimontana... assim como as *vilas* dos palácios e os campos nostálgicos das cercanias, eram lugares sagrados para os seus aparafusares de contemplativo. Mais tarde, já adaptado aos encantos da cidade e às graças da língua, com mais cómoda demora e pronto a começar obra de vulto, passou-se para os quartos pitorescos de Santo António dos Portugueses — a casa do seu padrinho de baptismo! — onde, de colaboração com o camarada de Paris, Simões de Almeida, que aqui viera topar de novo, executou, em mármore, um *medalhão com o retrato de Sequeira*, rebuscado sôbre um busto de Tenarini que lá descobriram, artista amigo do nosso maior desenhador, cuja memória êles tanto respeitavam. Raro era o dia sem evocações do seu génio, ao passarem junto do altar sob o qual jaziam aqueles ossos gloriosos, vindos de S. Lourenço em má hora, para que a cheia agora, de 70, inundando tudo, os misturasse com os doutros seus patrícios.

A-pesar-de tudo, Domingos Sequeira tivera a sorte de morrer em Roma, como um imperador!

Restrito lhe pareceu o tempo que ia quedar nesta cidade para a amar como merecia, sonhar e inventar obra de jeito, no seio de tantas maravilhas que lhe espicaçavam os nervos para criações que o não deslustrassem. Guardada a sua oficina da rua de S. Nicolo, e no seu isolamento, foi-se entregando ao sentir pungente do destêrro. Era essa expressão de resignada dor que êle gostaria de traduzir num mármore. De sofrimento em sofrimento, de meditação em meditação, a inspiração foi esbarrar-se-lhe na concepção do *Desterrado*, que os versos de Herculano não só auxiliaram em sugestão, como até completaram o ensaio. Pensando no exílio e

no desalento, a imagem foi-se-lhe desenhando em claridades, lá no ámago.

Mãos à obra e esboçados os primeiros estudos para a estátua, desenhos para aqui e barros para acolá, toca de erguer a figura em tamanho natural, apurando expressões de conjunto, afinando linhas e volumes, calculando bem todo o jôgo dos movimentos, das proporções e dos pormenores, para que o trabalho lhe saísse perfeito das mãos e sujeito ao seu sentimento inicial. Numa escultura tudo deve falar em harmónico sentido; e assim, não só a máscara duma figura pode impressionar, como as linhas dum torso, o movimento duns rins ou dumas pernas, a posição das mãos e as particularidades de qualquer perfil. Com o *Desterrado* nada ficou por examinar, afinado nas massas gerais e com minudências técnicas, resultando, assim, imagem sem pecado. O *Desterrado* é, depois disto, um auto-retrato da nostalgia e dos desassossêgos de Soares dos Reis. A sua sensação saiu-lhe direitinha da alma para os dedos e para o escopro; e como o seu sentir foi latente nas dúvidas e na saudade dum bem que nunca alcançou, a estátua brotou sem tormentos de desordem, inteiriça de expressão e sinceramente comovida. Não é um símbolo; é uma confissão. Portugal, mais tarde, é que se descobriu lá dentro...

Pacientemente arquitectada em nobreza plástica, sôbre um lindo modêlo vivo do qual existem dois moldes em gêsso (torso e coxas) para fixação de fugazes formas, que nem todos os corpos conservam e que em trabalhos demorados variam, para arrelia dos artistas; e concebida por um espírito de educação clássica ainda atado aos cánones de estatuária antiga, é naturalíssimo que a sua interpretação se não libertasse inteiramente dos dares e tomares com as intimidades dos museus, dando à figura o aspecto solemne das sabedorias passadas. É mesmo de crer que os mesmos museus lhe houvessem fornecido subsídios úteis — estamos perante uma prova final de curso —, sobretudo a galeria do Vaticano, com a estátua de Ares Ludovisi que ali existe, e cujo parentesco de posição com a imagem que criou lhe teria dado um ocasional orgulho e quiçá o ajudara na resolução de parciais problemas. Aquela estátua, porém, sendo formosa, tem a ideação pasmada e sêca duma época de vibratilidades sofreadas, emquanto o *Desterrado* é vivo,

humanizado nas suas formas de adolescente, sensível, agitado e expressivo na totalidade, por ser mais o fruto duma doença pessoal do que o cálculo certo duma fantasia tirana.

Erra, portanto, quem avalia as obras de arte pela aparência, sem aprofundar as causas das visões que iludem; falseia a crítica quem ignora o valor auxiliar das obras do passado nas dos artistas modernos e toma por fraqueza de originalidade o que pode ser um apoio estético, ou incidentalmente um encontro caprichoso de composições. A História da Arte está repleta dêstes exemplos, e nem por isso os séculos posteriores contam menos que os antecedentes. A Grécia, então, está pejada de repetições; mas não há duas Vénus iguais, sendo a mesma na atitude.

Tôda a natureza está, mais ou menos, melhor ou pior, traduzida, trasladada e copiada pelo génio dos homens. Nada existe de novo, de inédito a criar — salvo na ciência —, porque tudo está dito e revelado pela arte. Tudo se repete e só a interpretação varia. Cada personalidade tem a sua visão; e cada sensibilidade o seu modo de expressar. A forma resultante é a originalidade. O que cada artista tem de particular é o modo de dizer a sua verdade, que sendo até a duma multidão, é *ùnicamente sua* ao filtrar-se-lhe pela alma para a obra que cria. Cada indivíduo tem o seu segrêdo misterioso de ver a natureza, o seu sentido de a imaginar, o seu talento de a revivificar além dela. Senti-la, transfigurá-la, idealizá-la, exteriorizá-la, descobri-la, é o *coup de foudre* duma emoção perante um facto, um sonho, um modêlo, uma alucinação ou um sentimento íntimo da sua vida em relação à Vida, inventando a forma do que muitas vezes a não tem, arrancando uma beleza nova aos motivos que os estranhos julgavam diferentemente e criando, portanto, uma obra única, pessoalíssima e inconfundível, que aos olhos dos ignorantes ou dos marotos se pode parecer com o que foi dito há séculos ou ontem, lá nos confins do Mundo ou em casa do vizinho. As complexidades do sentimento humano, emquanto houver amor ou fé, dor ou entusiasmo, poesia ou loucura, anseio e ideal, serão proclamadas sem parança e sem imitação pelos artistas, cada um a seu modo, cada qual com o seu fim, segundo as posses dos meios que os alimentam.

conforme a sua sensação emocional e estética, e consoante o génio da sua adivinhação de Deus pela comprehensão dos homens.

A Crucificação de Cristo foi há quási dois mil anos um gesto novo para os plásticos. Pois nenhum outro gesto tem sido tão repetido em Arte como êsse, e não há duas imagens de Cristo iguais, em todo o Mundo. E algum tolo, porventura, se lembraria de falar em plágios em face dessas milhares de milhares de obras de arte, representando o Homem-Deus, de braços abertos, nu e sofredor?

Cada génio tem o individualismo da sua opinião e a novidade de a transfigurar numa reza ou numa tempestade, conforme os dons do seu temperamento. Ora Soares dos Reis foi um génio honrado. Mercier, em França, dizia ao recordá-lo: — « il est le plus grand de nous ». Onde se projectaria a sua sombra, se a deixassem passar as fronteiras!

*

Modelada a estátua do *Desterrado*, Soares dos Reis deixou-a em Roma e foi ver outras terras de Itália. Tinha desabafado uma grande mágoa e precisou de ir respirar novos ares. Para mais, trazia umas desavenças no coração e, com receio das violências dominadoras dos romanos, quis ir consultar a sabedoria dos florentinos. Donatello era um mestre que lhe apetecia ouvir. Entre o clássico e aqueles zum-zuns de Paris, entre as fontes do Cavaleiro Bernino e o que tinha aprendido na rua Bonaparte, andavam-lhe umas dúvidas na cachimónia, como se fôssem engulhos ilógicos a quererem atraiçoar a sua razão. Já agora, descansava e iria calmamente auscultar a opinião dos toscanos da Renascença. A verdade, muitas vezes, não está na última palavra...

Aquela figura que, mais tarde, Teixeira de Pascoais classificou de *sagrada*, dizendo que « vive já, de alguma forma, a Saudade religiosa e metafísica », era a obra dum artista moço e ainda preso às exigências dum conselho escolar, mas já liberta das hesitações duma aprendizagem acidentada e irregular. É um caso notável o dêste artista que nasce numa aldeia de oleiros e ferreiros, freqüenta uma escola de província com um vulgaríssimo professor de escultura e logo ao chegar a Paris se destaca pelas

suas aptidões, modelando uma obra-prima, apenas com um ano de convívio pelos museus de Roma. Não é, portanto, para espantar que uns cretinos de entendimento tacanho chegassem a desconfiar da marosca de aquela estátua ter sido feita por outrem de longa prática e saberes. É que o facto não é comum e custa a crer que nasça fruto sem semente ; e o número dos desconfiados é igual ao dos invejosos...

Houve em França um artista de igual génio, nascido um pouco antes dêle, e com quem teve muitas afinidades: — Carpeaux. Êste estudou e progrediu num meio de grandes comodidades e estímulos, numa maior amaduração de idade, quedando, ainda assim, num jeitoso amaneirado a aproximar-se do naturalismo, por vício herdado das graças do século XVIII, que tanto deslumbravam o malogrado conviva da côrte imperial. Teve protecções de truz, encomendas chorudas, incitamentos invulgares, emquanto Soares dos Reis teve intrigas à roda, canteiros a explorá-lo e a vil tristeza dum ambiente provinciano a incompreendê-lo, que só um milagre de constância previlegiada poderia levá-lo tão longe, como foi.

O grande paralelo dêstes artistas começa no *Desterrado* e no *Ugolino*, modelados em Roma. Depois, de obra para obra e de progresso em progresso, caminhando a par com as exigências do tempo, um afrancesando-se e o outro aportuguesando-se, vêm ao *naturalismo*, roçam pela sobriedade moderna, criam o seu estilo e deixam marcadas, com o padrão do seu génio, as derradeiras e febris ansiedades plásticas da hora em que morrem. Em breves anos de labor, galgam uns séculos e tomam a vanguarda.

O modêlo do *Desterrado*, tardiamente reclamado para o Museu de Lisboa, jaz entalado num vão de portas, nicho pobre, sem espaço para bom exame ou sequer para consentir a curiosidade dos amadores que queiram ver-lhe os perfis. Tem os sete palmos de terreno que a lei dá a qualquer mortal... e basta. — « É a Esfinge da Raça no recanto esquecido dum esquecido museu » — disse Pascoais. Mais feliz, o *Ugolino*, vive em explendor no palácio do Louvre, cercado de luz e de homenagens, como o seu autor viveu, emquanto o nosso Artista suportou a existência numa mediania triste. Os paralelos, aqui, revoltam.

O *Ugolino* é um torturado; o *Desterrado* é um resignado. Ambos são os retratos das raças a que pertenciam os seus autores. Italianas de modêlo, são, contudo, vincadamente caracterizadas pela nacionalidade dos dois artistas. Tomaram personalidade, e o *Desterrado* é a mais portuguesa estátua que Portugal possue. Na sua máscara, que lembra, na estrutura, um *Escravo*, de Miguel Ângelo, como a do *Ugolino* lembra a do crepúsculo, de Florença, todo o drama humano, lírico e lusitano aflora, em linhas puras e sem contracções violentas. A lágrima que lhe escorrega pela face, deixando de ser um pormenor supérfluo, como geralmente acontece, passa a ser uma síntese de dor silenciosa e nacional, da nossa resignação de desterrados em nós próprios, mais saudosos dum sonho que duma realidade qualquer.

Soares dos Reis tinha vinte e cinco anos de idade quando retratou Portugal...

DIOGO DE MACEDO

(escultor).

RÃS

EPISÓDIO DE CIRCO EM UM ACTO



UM HOMEM NOVO e OUTRO HOMEM MAIS VELHO vão a trepar por uma escada que sai de um abismo entre duas montanhas.

Ouve-se UM CÔRO: — Aaaaaaaaaaaaaaaaaah !...

Param, e O MAIS NOVO *pregunta:* — Que é ? !...
— Quê ?...
— Não ouviste ?
— Não...
— Então não ouviste um...

O CÔRO: — Aaaaaaaaaaaaaaaaaah !...

— Ah ! são rãs...

— Rãs ? !

— Sim.

— Mas que rãs ?

— As rãs. Pois quais ?... As de lá de baixo...

— Mas lá em baixo não havia rãs...

— Houve sempre. Tu é que não reparavas...

— Nunca as vi...

— Eram aos milhares, por tôda a parte, em volta de nós.

— Não brinques. Pode ser uma coisa séria.

— Para nós só há uma coisa séria: é esta altura *(aponta para baixo)*, mais esta *(aponta para cima)*. O resto é lá com êles... São rãs.

— Tudo é sério... Não digas coisas no ar.

— Já não digo coisas no ar.

— Não insistas...

— Já te disse: só quem tem asas é que diz coisas no ar. As minhas já acabaram, dispensei-as.

— O que são asas, para ti ?

— Tu, por exemplo, tens asas.

— Isso não é uma explicação.

— Porque tu não entendeste. Se tivesses comprehendido já era uma boa explicação...

— Podia comprehender uma coisa diferente.

— Tanto fazia. A explicação teria bastado.

— Então desculpa.

— Tu é que tens de desculpar-te. Estás todo adormecido por dentro. Digo-te mais uma vez: deves estar sempre em bicos de pés e com os músculos prontos para poderes saltar para qualquer lado, para poderes correr de-repente todos os caminhos até onde seja necessário, para que possas perceber qual é o...

— *(interrompe :)* Sim!... Bem sei.

— Mas nunca o fazes.

— Faço quando é preciso. Muitas vezes não é.

— Já te disse que é sempre preciso... Não contes com os outros...

— Já sei.

— Mas é necessário eu ajudar-te sempre, orientar-te...

— Não te convenças disso.

— Revelas as tuas hesitações. Assim, podes ser levado para onde se quiser...

— Se tens essa convicção, eu não tenho culpa... Mas afinal o que são as tais asas?

— São: a imaginação ingénua, que vai para tôda a parte sem poisar em terra, sem fundamento nem relação com coisa nenhuma...

— Com coisa nenhuma?... Impossível.

— Pois sim... Mas continua a subir a meu lado, se queres...

O mais novo, depois de olhar o outro com desprêzo, fita o cimo da escada e recomeça a subir impetuosamente. O outro olha os degraus e assenta os pés com segurança. Mas, depois de subirem três degraus, ouve-se, de-repente, O Côro *atordoador:* — Aaaaaaaaaaaaaaaaah!... *(Param).*

— Êste côro!...

— *(Interrompendo:)* Deixa. Vai subindo. Sobe mais um pouco e deixarás de o ouvir. Por emquanto ainda estás muito em baixo. Emquanto as rãs perceberem que as ouvimos não deixarão de clamar contra nós...

— Ninguém clama contra nós!

— Clamam tôdas as rãs do mundo. Ninguém se conforma com a superioridade dos outros. Nem as rãs. Elas, que estão no charco, pedem a Deus que todos estejam no charco...

— O que pedem é um Deus.

— Não. Elas sabem que um Deus é sempre uma cegonha que as come. Pensa tu na fôrça que nos vem de não termos um Deus, de sermos nós a nossa fôrça tôda, de sermos o centro do universo, de vivermos tudo só duma vez, sem *outra vida*, sem passado nem futuro: viver tudo aqui duma vez sem repercussão nenhuma, como uma explosão no vácuo!...

— Ah! isso é belo!

— As rãs não pedem um Deus, julgam que o têm. Mas não te distraias com elas. O que querem é que percas tempo e não chegues lá acima. Querem que todos sejam também uns falhados: meios na terra, meios na água. Querem que caias lá abaixo...

Elas para mim não existem... Faz como eu. Não lhes dês importância. A tua falta de experiência e de observação há-de prejudicar-te muito, porque não ouves o que te dizem aqueles que já conhecem o mundo. Quando vires um marco na estrada, a indicar o *caminho* e a distância, acredita no que lá estiver escrito: porque foi feito por alguém que passou na estrada e voltou atrás por tua causa.

— Não, não foi! Foi para que eu o justifique!

— Quem te ensinou isso? Só podes duvidar depois de...

— Estás doido!

— Quando não te convier, acredita também: para mudares mais cedo de caminho...

— Estás a falar a sério?

— Estou. Não percas tempo parado! Anda sempre! Nunca olhes para trás...

— Mas tu olhas...

— Estás enganado... De certa altura em diante já não é preciso. Há uma bússola dentro de nós, e em tôdas as païsagens sabemos onde é o Norte, em que mão está a estrêla do Norte!... Pois a orientação do seu mundo sai de cada pessoa. Não sendo assim, não são nada, não têm possibilidade nenhuma...

— Não me faças tonturas!

— Não me peças explicações.

— Eu não te peço explicações.

— Mas tenho de dar-tas...

— Tu?!...

— Bem. Cala-te. Vamos. *(Pausa)*.

— E quando chegamos Lá?...

— No fim.

— No FIM? Então para que é...?

— Para Lá chegar...

— Mas se chegamos e é o Fim, não vale a pena.

— Então ainda não sabias que se chega sempre no fim?...

— Mas depois não há mais nada?

— Pois não.

— Então?...

— Chega-se para se chegar... Querias mais ?

— Mas é impossível parar ! Que pode impedir-nos ! ? Não há fôrça maior do que esta que nos leva !...

— Poeta !... Dizes bem ; é preciso tentar o impossível, ter um ideal impossível !...

— Mas quem não tem grandes ideais é que é feliz.

— Não confundas. Tão feliz é quem tem grandes ideais como quem os não tem. Afinal todos tiveram *enormes* ideais: uns fáceis, outros impossíveis. Os primeiros, se os alcançam, são quási felizes. Os segundos nunca os alcançam e são também quási felizes emquanto não desanimam.

— Parece-me que estás a contradizer o que afirmaste não sei quando...

— É possível que te pareça, mas não...

— Não me lembro ; mas estás a contradizer-te.

— Vê se te lembras e verás que não há contradição.

— Sim, tu arranjarias uma explicação, e, depois dessa, outra, e outra e outra e outra... Não vale a pena. Fico com esta convicção e é o bastante...

— É uma deslealdade ficares com essa impressão.

— Contigo não há deslealdades... Justifica-me como te justificas.

— Não preciso de me justificar senão para os outros.

— Quais ?

— Os outros...

— Para ti estás *sempre* justificado... Mas afirmo-te que isso é uma cobardia.

— Cobardia é que não é.

— Vamos usar os mesmos argumentos para defender coisas opostas, portanto está tudo esclarecido... Passemos adiante...

— Revoltas-te contra mim só porque sabes que te comprehendo ?

— Contra ti ? !... Não...

(Pausa. Depois, agarrando-se sùbitamente à escada, recomeça a subir como quem foge. O outro segue-o. Mas as rãs entoam o clamor : — Aaaaaaaaaaaaaaah !...

(Param ambos de-repente.)

— Não olhes para baixo!

— Tive uma vertigem...

— Não olhes para baixo!!

— Eras uma pessoa superior se te calasses.

— Gosto que sejas petulante... Mas gostaria também que te resolvesses a continuar para cima antes de teres outra vertigem que te deite lá baixo...

— Mas, ouve lá, faço-te falta?!

— Não. Quero apenas seguir a tua evolução.

— Bravo! Sou só isso, para ti?...

— Não julgues que te desprezo... Pelo contrário. Queria ver-te seguro, tranqüilo como eu, consciente, senhor de ti...

— Dás-me vontade de rir... Tens família?

— A que propósito vem isso?

— Interessa-me porque estou para casar.

— Fazes bem. Eu não tenho família mas sei o que é.

— Então achas que faço bem. Porquê?

— Porque a tua noiva é bela, de-certo, e ama-la.

— *(Sorrindo com ingenuidade:)* É bela e ama-me. Adivinhaste.

— O que importa é que a ames e que ela te não contrarie.

— Não; o que quero é ser amado.

— Porque amas...

— Não. Ora ouve...

— Ilude-te como quiseres.

— Hoje estás um pouco inquieto. E também mais triste do que é costume.

— Sim; estou mais triste. Mas não estou mais inquieto. Sinto uma serenidade como nunca tive. O triunfo completo deve dar êste mesmo estado de espírito. Sinto uma espécie de inexistência do mundo em relação a mim. Sinto-me completo e independente. Superior a mim próprio. Por isso quero humilhar-me, para me demonstrar esta superioridade. E a maneira de conseguir mais completamente êsse triunfo sôbre mim, essa humilhação do triunfo: é continuar a subir. Adeus... Fica. Adeus.

(Volta-se, mas ao dar o primeiro passo cai da escada abaixo e desaparece. Ouve-se o choque dum corpo que cai na água. O Outro, *com os balanços que a escada dá, está a segurar-se com muita dificuldade e por fim cai também para o lado e some-se, mas logo volta, a balançar suspenso num trapézio que estava ali oculto. Pendurado no trapézio, voa de lado para lado, aparecendo e desaparecendo. Por fim consegue agarrar-se à escada. Então ouve-se de novo o clamor enorme :)* — Aaaaaaaaaaaaaaaaah !...

Êle senta-se num degrau, mete a mão no bôlso e atira para baixo um punhado de flores vermelhas, dizendo : — Meu amigo, meu pobre amigo !... Como hei-de salvar-te ? ! Como ! ?... Se não tinhas asas !...

Começa a subir a escada. E vai subindo e vai sempre deitando flores, até desaparecer. As rãs erguem o clamor quando êle começa a subir, clamor que vai diminuindo conforme êle sobe : — Aaaaaaaaaaaaaaaaah !...

E, quando desaparece, surgem outros dois homens ao fundo da escada. São exactamente iguais a estes que desapareceram. E principiam a repetir êste diálogo todo :

Ouve-se Um Côro : — Aaaaaaaaaaaaaaaaaaah !...

— Que é ?...
— Quê ?...
— Não ouviste ?
— Não...
— Então não ouviste um...

O Côro: — Ahaaaaaaaaaaaaaaaaah !...

Coimbra, 1931.

António Madeira.

UM PARALOGISMO DE ROMANCISTA

Em Eça de Queiroz há uma espécie de diletantismo filosófico expresso sob a forma de alusões a supostas preocupações especulativas de alguns dos seus personagens que é manifestamente desfavorável, por um lado, à estimação do romancista entre aqueles que reconhecendo nêle um espírito interessante sob muitos pontos de vista não podem deixar de se impacientar com a falaciosa caracterização da cultura dêsses personagens, e, por outro lado, desfavoráveis à consciencialização, entre nós, do valor da filosofia, porque a sua obra, sendo tão divulgada como é, exerce uma influência nociva nos espíritos de meia cultura pelas tendenciosas sugestões que nêles incute do que pode *resultar* do « culto da Metafísica e do Saber ».

Intimamente o romancista talvez não tenha desejado, ao conceber êsses personagens aos quais atribui exteriormente preocupações « filosóficas », contribuir para as opiniões que entre os boçais cristalizaram sôbre o que é a filosofia. É mesmo presumível que de início Eça tenha pretendido apenas caricaturar uma das suas veleidades íntimas, sem querer atingir verdadeiramente o valor dessa realidade, para si inacessível. Em muitas passagens dos seus escritos há indícios evidentes da sua admiração pelo conhecimento especulativo ; particularmente no seu estudo evocativo de Antero. Sem embargo, a verdade é que o romancista, com a sua ligeireza de humorista mais interessado na criação do pitoresco do que na aferição da verdade psicológica e simbólica das suas figuras, não fêz senão desacreditar o que intimamente queria entender e estimar, atribuindo « profundas preocupações filosóficas » (1) a personalidades de ficção que, manifestamente, pelo

---

(1) « ...Esta regra *(o homem não se deve mostrar aos seus semelhantes senão no seu ofício de pensar)* dum orgulho apenas permissível a um Espinosa

behaviour que o romancista lhes dá, não podem ser supostas como portadoras de tais preocupações. Assim ¿ que é que nós vemos pelo caso de Fradique ? Que um certo espírito excepcionalmente bem dotado, inteligente em extremo, possuïdor (afirma o seu biógrafo) de uma curiosidade especulativa universal, criado num meio universitário onde se discutem todos os problemas « transcendentes da Religião, da Sociologia, da Metafísica », correspondendo-se além disso com os homens mais ilustres, no pensamento, da sua época, e por êles tido como um verdadeiro prodígio de sagacidade, um homem em suma que vive inteiramente para a criação e o comércio das ideias (1) — êsse homem, atacado duma estranha doença (o fastio) ¿ em que passa o melhor da sua vida ? simplesmente nisto : a correr capitais ; a experimentar hotéis e climas ; a detestar a civilização e a cobrir-se de confôrto ; a abominar Lisboa por falta, um certo dia, de um carro de aluguer ; a condenar pedagògicamente as línguas como sinal de tendência para a alta *escroquerie* e, em contraposição, a aconselhar, para a formação da sensibilidade da adolescência, o dedilhar da guitarra ; a execrar a imprensa e esperar tôdas as manhãs, depois da maçagem, o resumo do *Times* feito *ad hoc* pelo seu fámulo ; e em múltiplas coisas dêste género. — É certo que o seu biógrafo insiste que êsse espírito singularmente bem dotado, mas imobilizado pelo tédio, foi o primeiro a considerar-se um fracassado. Mas porquê, êsse fracasso ? alguma doença recôndita da vontade ? desconfiança íntima ? relutância da publicidade ? hostilidade de ambiência ? Nenhum dêsses impedimentos se vislumbram

---

ou a um Kant, dirigia secretamente a sua conduta ». *Correspondência de Fradique Mendes*, 3.ª ed., pág. 66.

(1) Os dados biográficos que o romancista insere no prefácio da suposta *correspondência*, são, a respeito da cultura do personagem, elucidativos : « um alemão, ainda antes de lhe nascer o buço, iniciou-o na *Crítica da Razão Pura* e na heterodoxia metafísica dos professores de Tubingue » (pág. 15) ; «...as temerosas contendas de Metafísica » dos seus tempos de Coimbra (pág. 29). A opinião dum historiador sôbre o valor da sua personalidade : « É o português mais interessante do sec. XIX. Tem parecenças com Descartes. A mesma singular mistura de fantasia e geometria » (pág. 59) ; « ...possue as noções mais novas sôbre Física, sôbre Astronomia, sôbre Filologia, sôbre Metafísica » (pág. 60).

pelo que se diz dêsse singular indivíduo; Fradique, do que se deprehende do prefaciador da sua correspondência, é considerado um fracassado simplesmente por esta razão: porque é tido na conta, melancòlicamente, de uma alta inteligência «com escritos» (1). Ora não é necessária uma atenção muito firme para se ver que esta explicação é radicalmente inaceitável. Uma inteligência, por mediana que seja (quanto mais se é superior), nunca está, nem pode estar, devoluta. Se há pois figura absurda entre as muitas figuras *de tendência* que Eça nos dá na sua obra, é essa, a de Fradique. A atribuïção do insucesso de uma inteligência superior à carência de objecto digno de si própria é um dos paralogismos mais frustes que se pode cometer ao justificar a pequenez das realizações espirituais de qualquer homem real ou possível. — Êste paralogismo escapa, porém, à percepção de muitos. As pessoas de deficiente reacção estimativa, sem se aperceberem do artifício que constitue o segredo da excentricidade desta teratológica figura de Eça, não deixam de considerar o personagem interessante, e, como latentemente essas pessoas têm sempre presente o dado biográfico com precisão dado pelo escritor de que tal individualidade era, não obstante a mediocridade da sua obra, um espírito dado à Criação das Ideias, à Metafísica, ao Saber, à Curiosidade do Universal (tudo em maiúsculas), os leitores admirativos da forjada correspondência do suposto «Filósofo» não poderão esquivar-se a uma impressão final consideràvelmente depreciativa tanto das «Ideias» como daqueles que a elas se entregam.

O mesmo se verifica com a figura, não menos falaciosa, de Jacinto. — Se não, inquira-se: ¿ quem é êsse outro estranho personagem que, depois de passear o seu interminável tédio pelo seu palacete dos Campos Elíseos e por todos os salões literários e

---

(1) «...lamentando como Oliveira Martins que às múltiplas e fortes aptidões de Fradique faltasse coordenação e convergência para um fim superior, Mayer deu um dia sôbre a personalidade do meu amigo um resumo sagaz e profundo: *Fradique é um génio com escritos.*» *Correspondência*, pág. 61.

«...Por motivos nobremente diferentes dos de Descartes, êle (Fradique) seguiu assim a máxima que tanto seduzia Descartes: *bene vixit qui bene latuit*». *Correspondência* cit., 3.ª ed., pág. 116.

mundanos de Paris, se cura um dia dêsse indefinido mal pelo regresso à vida rústica? É igualmente uma alta inteligência, um homem excepcionalmente instruído e absorvido (segundo diz o escritor) no culto da Filosofia e do Saber (1). Seu biógrafo Fernandes assim o exalta, com expressões quási coincidentes com as que o romancista usa quando fala de Antero pouco depois da sua morte: « Nunca lhe conhecemos outra ambição além de comprehender bem as Ideias Gerais ». Quer isto dizer, a tomar no sentido justo esta caracterização, o personagem que Eça parece ter querido dar na *Cidade e as Serras* é, por definição, um verdadeiro pensador. Uma pregunta, porém, logo acode desde que se lê o romance: se a ambição exclusiva dêsse concebido personagem era « a de comprehender as Ideias Gerais », ¿ por que estranhas incongruências vamos encontrar êsse estranho pensador no seu opulento e complicado trem de viver, nesse famoso 202 dos Campos Elíseos? que desconcertante quebra de continuïdade na satisfação exclusiva dessa ambição se teria dado na intimidade dêsse espírito para que êle transitasse dessa privilegiada apetência especulativa para a ingénua, absurda e crassa presunção da solução do problema vulgar da « felicidade », pela aplicação dos últimos requintes da técnica ao seu confôrto doméstico? O biógrafo do contraditório personagem mantém um silêncio denso sôbre êste ponto: iludindo tôda a espectativa de explicação, tanto da *crise* que conduz Jacinto da « inquietação filosófica » da adolescência à ambigüidade do seu « drama » de hipercivilizado, como do modo concreto como se realizou a solução dêste (pois evidentemente o simples regresso (2) à vida familiar e rural o mais que poderia, verossìmilmente, constituir seria o condicionalismo de uma mais pura e renovada existência especulativa, se Jacinto fôsse de facto um temperamento

---

(1) « ...Jacinto entendia que, robustecendo a sua fôrça pensante com tôdas as noções adquiridas desde Aristóteles, e multiplicando a potência corporal dos seus orgãos com todos os mecanismos inventados... » *A Cidade e as Serras*, 3.ª ed., pág. 14.

(2) Não esquecer que Jacinto quando parte de Paris para Tormes — diz o romancista — leva consigo um « vasto » fardo de tratados de Geologia, Botânica, Astronomia. « ...E para fixar bem no caixote estas Ciências oscilantes, entalámos em redor cunhas de Metafísica ». Obr. cit., pág. 179.

especulativo), evadindo-se, numa palavra, a tôda a procura de uma verdadeira unificação da personalidade central da obra, o romancista limita-se a indicar exteriormente a sucessão das três *fases* da existência do seu personagem, ocultando precisamente o que mais importava: as fases de transição. Êste verdadeiro sofisma artístico só pode ter passado despercebido aos olhos da crítica de convenção: para aquela que fôr verdadeiramente interessada em procurar na Arte o que nela pode haver de inteligível, êsses espaços brancos invalidam de raiz todo o significado da *Cidade e as Serras*, obra sem dúvida muito curiosa, com páginas deliciosamente significativas e com algum valor simbólico, mas, repetimos, radicalmente invalidada por êsse grosseiro artifício de caracterização que é a passagem do estudante universitário exclusivamente dedicado « à comprehensão das Ideias Gerais » para o sibarita parisiense excêntricamente empenhado na montagem da residência dos Campos Elíseos (e ao mesmo tempo absorvido na leitura dos « setenta e cinco volumes da Enciclopédia dos Conhecimentos Universais »). Na realidade, de duas uma: ou Jacinto era de facto um espírito ingènitamente votado « à reflexão metafísica », como o romancista afirma ao historiar a sua adolescência, e nesse caso tôda a sua vida teria de ressentir-se dessa *vocação* (o que não se verifica, de modo algum, pelo romance); ou Jacinto tinha outros interêsses temperamentais mais fortes do que os especulativos e nesse caso há que denunciar como um exagêro de mau gôsto o testemunho a que o romancista recorre para caracterizar preambularmente o seu personagem. É claro que a lógica dessa figura leva-nos a pôr de lado sem hesitação essa pretensa nota biográfica (a de que Jacinto nunca tinha tido outra ambição senão a de comprehender as «Ideias Gerais»): como Fradique (1), Jacinto

(1) Seria mais simples dizer, « como Eça », porque, na verdade, tanto na *Correspondência de Fradique*, como na *Cidade e as Serras*, o personagem central é, é a individualidade vivente do escritor com tôdas as suas vagas aspirações cosmopolitas, as suas vagas aspirações ascéticas, as suas vagas aspirações filosóficas, todos os seus complexos inextricáveis de citadino, de homem universal, de nacionalista, de viajante, de sedentário, de artista, de antigo interlocutor de Antero.

é simplesmente um tipo mundano, esclarecido, instruído, inteligente, mas nìtidamente destituído de vocação reflexiva verdadeira. Só, portanto, por pura *badinage* de literato (e um pouco também por recidiva verbal das remotas controvérsias vagamente filosóficas do cenáculo) se explica que Eça tenha atribuído ao seu personagem « inquietação filosófica » (1) e « amor exclusivo das Ideas ».

Antero deve ter tido ìntimamente uma discreta relutância em apreciar a obra de Eça por muitas coisas desta feição. A ausência quási completa de escritos seus referentes a essa obra é um indício significativo. No íntimo Antero deplorava seguramente o humorismo de superfície que nos romances de Eça a cada instante prejudica tanto a veracidade profunda, humana, dos seus personagens, como a importância dos assomos de crítica social que nêles afloram ; tàcitamente o pensador via bem o que no seu antigo convivente faltava para que a sua obra pudesse verdadeiramente interessar-lhe : a integridade estrutural, psicológica e simbólica, das suas figuras de ficção e a comprehensão transcendente dos vícios e ridículos que o romancista quis castigar, e, de certo modo, castigou, mas sem a seriedade que nos grandes artistas se encobre na própria ironia.

SANT'ANNA DIONÍSIO.

---

(1) « ...(Jacinto), pai de família, principiava a fazer-se monótono pela perfeição da beleza moral, aquele homem tão pitoresco pela inquietação filosófica. » *A Cidade e as Serras*, pág. 355.

SÔBRE O JUÍZO TÁCITO

Assim como em certos poemas ou trechos musicais dissonantes desponta ou flui intrínseca harmonia (mais longe da nossa sensibilidade sensual, mais conforme ao nosso profundo sentir), assim como sob dura face ou gesto áspero, real bondade por vezes palpita e se ensaia — assim também, no conceber que parece ignorar o juízo, pode estar implícito o juízo melhor.

O juízo aparece na vida, no existir. A todos os momentos carecemos dêle, a êle recorremos, dêle somos objecto. Como tudo quanto se encontra implicado com a trama do ser, pode o homem, pelo sentido do juízo com que vive, desatender o sentido do juízo que está no pensar e pelo qual o Ser se reconhece, isto é, mais profundamente se conhece. Mas disto se tem pouca conta, e assim, quando falam do juízo e fazem a sua apologia, os melhores mesmo, muitas vezes, não atendem bem, e falam como juízes, julgadores e críticos, desatendendo ao juízo mesmo na sua profunda e mais obscura actividade. Convém, entretanto, voltarmo-nos sôbre o que é obscuro: pois do que temos como obscuro virá suplência para que seja verdadeiramente luz a nossa luz.

Eu, distinguindo-me dos dramaturgos que reservam o maior mistério para o fim, aqui ponho a minha idea desde já. A finalidade do juízo não consiste no que podemos chamar função *distintiva*. Êle não significa e vale essencialmente pela distinção que faz de certo e errado, de bom e mau, de justo e injusto, de belo e feio. Essencialmente, o juízo, numa região de realidade que tende a esquecer a região superior e luminosa dos valores, num ser como o homem, filho do próximo e particular amor, e amigo do conceber vário e pouco exigente, é manifestação activa e eficiente do valor que o sentido da fecundidade, ou o do proveito, ou o da utilidade, tende a ignorar ou desdenhar. Pôsto o que,

cumpre agora procurar elementos de inteligibilidade para a nossa idea.

Comecemos por nos situar na mesma região desde a qual o juízo geralmente se valoriza. Digamos com qualquer que o juízo é imprescritível. Notemos logo, entretanto, que êsse tal é o juízo consciente de si, da sua natureza e finalidade. Êsse caracteriza sem dúvida o homem e o distingue de bêstas e anjos, e sem juízo não há valioso conhecimento. Mas não é também certo que no mesmo juízo se depara (quantas vezes!) demasia? E haverá demasia mais estranha? Lembremos bem que o juízo que aqui consideramos se comprehende a si como laço entre o valor que solicita o homem e as possibilidades de verdade ou de bem da sua humana condição. Êle é o sinal subtil de que a pressa, que pode coroar de êxito a procura de particulares verdades e de bens particulares, nociva se mostra na pesquiza da verdade una, do bem essencial e universal. Nós fazemos do juízo particular obreiro de caducas verdades, apressado mensageiro do superior sentido da verdade ou do bem. Eis duas faces de demasia no juízo, ou de deficiência e demasia. Elas se revelam mais intensamente pelo contraste entre o que o juízo é, de sua natureza e finalidade, e aquilo que dêle fazemos.

Existe uma demasia no juízo, demasia, deficiência e caricatura. Que êle se resigne aos seus limites onde não pode ultrapassá-los. Pois tudo quanto atinge os seus limites e não se resigna a êles ou não os supera, corrompe-se e caricatura-se, quer como menos do que podia, quer como o falso mais que não atingiu. Isso merece ser meditado. E ainda isto: ao juízo tomamos fàcilmente, por uma urgência da nossa natureza, como fácil fim. Entretanto, se mais no fundo auscultarmos a sua essência e finalidade, o juízo, que temos como fácil fim revelar-se-nos-á sentido de fim não fácil, embora possível.

A propensão apressada que referimos muitas vezes se adverte nos chamados críticos. Convém, todavia, ao crítico, como a poucos, praticar a dieta do juízo: a dieta do juízo, isto é, a suspensão em julgar, e a lúcida e demorada consciencialização do que seja julgar. Tendem críticos (como os homens em geral) a julgar com um juízo que se não renova pela volta incessante à sua originária

relação, a relação do valor que nos solicita e do ser que somos. Anàlogamente o amigo de pensar, com falso sentido da universalidade, e sem o imprescindível sentido do essencial, acumula saber sôbre saber, ciência sôbre ciência, teoria sôbre teoria. Diga-nos êle, embora, que a erudição não o seduz, mas a cultura. Alguma coisa adiantou, não tanto quanto supõe. A cultura supera a erudição, suposto seja cultura sèriamente. A primeira pertence à esfera da utilidade, para ela ideas são coisas, que se arrumam, etiquetam, catalogam : na erudição radica, afinal, o que um pensador chamou cousismo, e muito bem chamou e explicou. A cultura, quando não é erudição disfarçada, pertence ao que chamamos esfera da fecundidade. Ela está voltada para os homens, ela considera a sêde de verdade que a todos anima e pretende corresponder-lhe. Implica o sentido íntimo do valor e da dificultosa verdade. Mas de longe o implica e fàcilmente se pregunta : que proveito pode ser tirado dêste valor ? Constitue a sociabilidade intelectual, mas a intimidade escapa-lhe. Falamos, claramente, não da intimidade psicológica, não do que está na simples consciência, mas no espírito. Dessa, a cultura não tem sentido, o sentido estável, autónomo ; e, algum bem particular fazendo, faz um mal conjunto. Movida ou inspirada do sentido de sociabilidade intelectual, a cultura retira o homem daquela solitude pela qual êle se desnuda de todo o artifício, de todo o vão saber, de todo o apetrecho lógico, estético e crítico. Aí onde muitos dizem que o homem não é homem (êle não tem certamente aí vísceras nem afectos !), aí aparece o ser do nosso ser em relações verídicas e directas com os outros sêres e o Ser.

No caminho do conhecimento cabe despir não apenas todo o afecto, mas todo o saber aprendido. A verdade é antes filha do esquecimento que da memória do diverso, antes da ingenuïdade desprevenida que da informada astúcia, antes da ignorância lúcida que da semi-lúcida ciência dum saber não autónomo. Os vestidos da vida e do saber nos impedem conhecer. Quando os tivermos despido, tais quais somos nos veremos, conhecer-nos-emos como pensamento capaz de conhecimento e não de bagatelas. Assim como aquele que nunca contemplou um corpo nu ignora o corpo, assim aquele em que nunca o espírito se desnudou,

ignora o espírito. — E aqui se pode notar o equívoco do nudismo: o equívoco dos que, sendo adeptos do nudismo, não vêem a sua simbólica subtil. Pois que pode haver mais estranho do que humanos que se desnudam fisicamente, e lançam de si vestes, adereços e pomadas, mantendo, contudo, no espírito todos os vãos preconceitos, os vãos temores, o turvo juízo e o saber aprendido?

Propomos a desnudação, sempre imperscritível a quem quere verdadeiramente pensar. Pois não é por êste juízo ou por aquele que julgamos, não é por êste pensamento ou por aquele que pensamos: mas por o juízo em que todo o espírito concorre uno e límpido, mas por o pensamento em que todo o espírito concorre uno e límpido. É tão fácil como fácil seja olhar-nos dentro, longamente. Longamente: eu não digo por instantes ou horas, mas por longos anos de ininterrupto exercício — ainda que a cada um se não possa requerer que intensamente o faça. Quem mais não possa, e por momentos o faça, recolherá proveito adequado ao esfôrço de instantes, e algum será; e quem por dias ou meses o emprehenda, há-de colher correspondente benefício; e quem por longos anos e para sempre o saiba e possa, se alegrará de bem maior.

Quem não foi nu não conhecerá o juízo, se o juízo fôr juízo e não apenas ecoar longínquo, e sem a comprehensão concomitante, do dom de julgar: o primeiro sinal do espírito é a conversão à solitária nudez e os mais conviventes dos homens, os mais profundamente conviventes dos homens, o disseram, por vários modos, dos seus lábios, nas suas obras. Os mais profundamente conviventes, isto é, os mais profundamente solitários. Tal é solitário por despeito, que pouco encontra. Essa não é a solitude de que falo. O misantropo quebrou as relações sociais e corteses com os homens, ou com a maioria dêles, mas não encontrou outras. — Eu não teorizo misantropia, nem isolamento. O homem misantropo e isolado suprimiu o estável bem, suprimindo o drama de sociabilidade que o pungia: êle suprimiu, com a informada astúcia, de que antes falei, os laços profundos e inalienáveis com os homens e o Ser, que ignorava em si, supondo desatar apenas laços exteriores e vãos: e assim os melhores dons do espírito não podem

morar nêle, e o mais adequado exercício de tais dons não pode revelar-se nêle.

Também do que julga mal se pode dizer que não pôde ser verdadeiramente solitário, dessa solitude que a todo o momento voltará confiada e generosa a alegrar os homens e a alegrar-se com êles. A demasia no juízo traduz demasia ou defeito na solitude. Nem muito próximo, nem muito longe — êsse parece ser um comêço de sabedoria. A compreensão é mais que a simpatia ou que a simpatia infecunda e despeitada — ela é o trânsito do sentido de proximidade e afinidade (que é a simpatia mesma) ao sentido de distância e de diferença que é reflectido juízo. Nada é o juízo de valor que o valor não possibilita. Pois que estranha coisa não é o juízo que não implica aprehensão suficiente de valores? Como pode êle revelá-los, torná-los eficientes perante o conceber próprio ou o alheio, se não os aprehendeu suficientemente? Aí é o princípio de todo o julgar. Mas o juízo tem, não apenas uma origem, como um exercício e uma finalidade. Ora nada faz e a nada chega o juízo se a comprehensão, sempre vencida no seio dos diversos e dos opostos, mas sempre retomando a sua alta emprêsa — não lhe assiste.

Agora, outra incidência advém sôbre a alma funda do juízo.

Há certos dons no homem que perigosos se tornam para êle quando para consigo os exerça e não para com os outros. Tal é o caso do amor, que tão fàcilmente e, quási sempre, disfarçadamente, se nos torna amor próprio. (Poderíamos recordar aqui o que antes dissemos sôbre solitude, simpatia, simpatia despeitada e misantropia). Mas se com os dons do amor acontece que é perigoso exercê-los para si, com os do pensamento, ao contrário, perigoso é demorar-se o homem em exercê-los para com os outros homens e os sêres e o mundo, sem perante si e para consigo ter ousado, ter sabido, ter podido exercê-los.

Eu não digo importar ao homem que o pensamento pense o homem humano, demasiado humano. Êste é um momento de todo o pensamento que busca a verdade, mas não constitue seu fim. O chamado conhecimento psicológico é um trânsito entre o conhecimento que se representa o ser extenso e vário, e aquele conhecimento, de que já falámos, que tem seu fundamento na

plenitude bem entendida do espírito, na sua diáfana intimidade. O conhecimento do homem tomado como fim começa com grandes promessas, com mínimas realizações se estiola: a história do homem moderno (tanto nas ideas, como na civilização) de certa maneira no-lo mostra; a arte contemporânea em grande parte o exemplifica. Importa conhecer no homem o ser que está no homem e que subsiste emquanto estas células mudam, muda esta face, mudam e passam os homens. Isto não significa, claramente, aceitar a crítica do individualismo feita apressadamente tanto em nome dum sentido terrenal e imanente, como dum sentido celeste e transcendente. A crítica ao indivíduo é cega para os valores da pessoa. Preguntai-o, nos pontos extremos, a qualquer experiência política ou mística. Interpretai bem uma e outra experiência. Tereis a resposta que convém. Êsse não é, no entanto, objecto adequado aqui. Cai um pouco fora do nosso tema. Ficará para outra vez.

Maravilhoso é no homem o dom de pensar. O amor que se move para substituí-lo ou dispensá-lo, sempre vencido se retira: e ou desabusado chora seu desengano demasiado tardio, ou para o céu apela. A sêde de acção por momentos ao pensamento suspende. Deficiente é, no entanto, a acção que no pensamento se não funda, ou se não pensa, e deficiente, afinal, tôda a acção. Ela existe sempre por qualquer coisa e para qualquer coisa, é um trânsito, um laço: por ela mesma em nada consiste, mas pelo que a possibilita e a suscita. Só no pensamento o que somos e o que nos é possível com a não fingida face aparecem. De todos os dons do homem é o menos susceptível de fadiga. Êle é o alfa e o iota e o ómega: tudo nêle radica ou o manifesta mais ou menos claramente, mais ou menos subtilmente, para além de tudo o que caducou, o pensamento continua. A tôdas as mais diversas maneiras como somos ou agimos acompanha, e para além de tôdas e de tudo persiste: ainda o desengano ou o desespêro resultam do vitorioso pensamento num ser ou num sentir que foram deficientes.

Pelo juízo e pelo conceito o pensamento se constitue e a Idea se anuncia e fêz já seu subtil fazer que é mais que acção e actividade. Eu não discuto aqui o problema, clássico já, da precedência

do juízo ou do conceito. Os modernos viram muito mal o problema, segundo parece. Juízo e conceito são um e outro originados, e um e outro se implicam. Da sua coëxistência resulta, ou nela já se revela, a idea que é amor sem particularidade, a verdade que é não verdade *sôbre* isto ou aquilo, mas verdade que é nela mesma e para que tudo tende e em que tudo tem seu fim: a verdade-bem.

O juízo retira o homem do seu existir vago, incerto e mesquinho, trazendo-lhe o eficiente concurso do activo sentido de valor que o informa, trazendo, noutra expressão mais acessível e corrente, o eficiente sentido da marcha adequada para o fim que se entremostra. Quantos, todavia, o corrompem, e ao proceder do espírito que propicia a liberdade e a confiante serenidade tornam elemento de servidão alheia e de alheia confusão! Isso fazem quando, apressados, renegam a mesma lentidão do juízo e buscam iluminar os outros ou iluminar-se em contacto com os outros, ignorando a luz que ilumina o autónomo espírito na solitude amiga. Se a si mesmos se não iluminaram, como poderiam êles iluminar os outros! Se não comprehenderam o ser mais próximo que está nêles, como poderiam comprehendê-lo nos outros? Se não julgaram ao ser em si próprio, como poderiam julgá-lo alheio a si? — Lembremos o que já dissemos e desenvolvemos: que se grande perigo de ilusão corremos em aplicar em nós mesmos os dons do amor (forçando os justos limites do amor de si mesmo), perigoso é, na ordem especulativa e comprehensiva, exercer os dons do pensamento para com o ser que está fora de nós, sem ter primeiro ousado, sabido ou podido exercê-los para com o ser que está em nós.

Não é, pois, juízo adequado do diferente o que não é juízo adequado de si; aquele só será na medida em que êste fôr. O pensamento não pensa senão na medida em que se pensa a si — e que vale o juízo que não é pensamento? — nesta constante relação subtil entre pensar o mesmo (ou a si) e o diferente (ou o que não é pensamento) procede. Quando não realize esta adequação subtil, está sempre sujeito ao perigo da heteronomia, a ignorar aquela autonomia inalienável que é raiz de todo o conhecimento,

fundamento seguro e perene da verdade plena que é una com o bem.

Maravilhoso e único entre todos os dons do homem é o dom de se pensar, de se conhecer, de se julgar nêle o ser a si. Por tal dom nos distinguimos dos outros sêres que o grande fluxo da vida como a nós alimenta, mas que o sôpro mais oculto do espírito menos intensamente penetra. O homem é o ser que se assiste. Neste ser íntimo, maravilhoso espelho em que nos miramos e confrontamos com o valor que superiormente se nos revela e solicita, nós nos dizemos sim e não, e somos nosso mais próximo e mais adequado juiz. Mas quantas vezes o juiz nos homens se embaraça e em momentos sérios e graves da sua vida os deixa desamparados! Daí, muitos falam da imperfeição do homem e alguns requerem uma justiça divina.

Mas a nossa pesquiza não pretende apenas mostrar o juízo no homem emquanto finalidade não final. Como atribuir, sem contradição, ao mesmo Deus aquela actividade que, no próprio homem, é trânsito apenas entre o pensamento inseguro de si e o conhecimento; entre plurais certezas e a verdade una; entre os vários bens e o sentido firme e subsistente do Bem? Os egípcios começaram, senão outros, a ver Deus com a balança. Sempre disto nasceu politeísmo e idolatria, deuses de terra e carne. Não ignorando, embora, outros seus dons, não posso eu julgar os egípcios, com o seu deus judicioso que segura a balança, senão como metafísicos frustes. Bem diferentes os indús, que não confundiam divindade e demiurgia, e buscavam mil maneiras de fugir à dificuldade. E os gregos a seguir. Nós outros somos demasiado egípcios.

Aqui, com efeito, se entremostra um dos sinais do pensamento que visa à última verdade: saber, ao contrário do crítico ou do pensador moralista, do artista psicólogo ou moralista, que o juízo nasce para morrer, e que a todo o momento renasce e morre, realizada, mas nunca completamente, e sempre retomada, a sua missão de trazer à região de fecundidade e de utilidade em que surgimos aqui e nos agitamos, o sinal eficiente do valor mais alto; de trazer à representação insubsistente o sinal da mais alta idea; de trazer ao amor particular de particulares verdades e bens particulares, a certeza (em quási todos obscura ainda, clara

em alguns) da Verdade e do Bem que na estável Unidade estão sem demasia ou defeito.

Para concluir, uma nota que suponho de algum préstimo. Tenho notado que no verdadeiro pensador, e nos momentos em que êle realiza com mais pureza a sua missão, o juízo é tácito. Tanto mais consciente de si, tanto mais tácito. Mas agora, que abandonamos a ilusão do juízo valorizado pelo que exteriormente faz, e não pelo seu exercício mais profundo, menos grosseiro e mais diáfano, não podemos ver que todo o verdadeiro juízo é tácito, e tanto mais valioso quanto mais tácito? Não dizemos nós a outras formas de julgar mais impuras: — « Deixai de ser! » Bem se importariam elas! Continuariam sendo e não sem razão. Não sem razão, porque o juízo menos verídico e menos puro está no caminho do melhor. A seu tempo, cada ser o encontrará e se alegrará por êle.

Assim, nós, superado embora o plano em que se decidem e discreteiam juízes, deixaremos os juízes discretear, quando não possam ver o bem fundado da nossa idea e agir em conseqüência. Também não iremos, anàlogamente, pretender retirar os que precisam de se demorar nêle, do estádio em que Deus se nos revela ainda como o Ser que julga, se compadece ou ama, êsses que fazem, segundo as necessidades do seu existir (mas não, de-certo, do seu pensar), de Deus um demiurgo, êsses que fazem do juízo atributo divino — o juízo que é, no próprio homem, sentido eficiente da verdade ou do bem intuído já, mas não ainda verdade ou bem.

Eis como o juízo é tácito, e eis como o podemos ver se convenientemente depurarmos o nosso conhecimento do homem e o nosso conhecimento de Deus.

José Marinho.

PARTIDA

De sôbre os móveis foram retiradas
as coisas familiares...
No silêncio desta tarde de Verão
a casa, só, dormita
e uma saudade espalha-se imponderável.
E anda no ar e em mim
uma ansiedade aflita.

No jardim, ainda cantam os pássaros antigos,
mas seus cantares
não são o que eram dantes,
não têm a acompanhá-los os ruidos amigos.
N'amargura que em tudo me palpita
é lastimosa a voz da fonte por instantes...

Neste silêncio, a casa, só, dormita.

Sôbre o sofá, uma almofada
guardou impressa e viva a forma do teu braço;
e esta visão, na hora sossegada,
afunda-me ainda mais na desolada
sensação de ansiedade e de cansaço...

FRANCISCO BUGALHO.



Vieira da Silva



MEDITAÇÃO

O dia de hoje vem triste.

Eu penso que a terra dorme
Num grande caixão de chumbo:
São as pessoas os vermes,
Que vão roendo,
E as árvores são as flores
Que vão murchando
Sôbre o cadáver imenso
Que me parece pequeno.

Também eu durmo êste sono
E dormindo
Vou roendo o magro pomo
Que tombou do infinito,
No caixão,
Feito de chumbo e granito.

E roendo
A bôca me sabe a mim:
Fica-me um travo de fim
De eternidade.

Neste silêncio,
Grito a minha ambição biológica do abôrto
Que quis nascer completo
E veio feto
E torto...

Grito a minha aflição patética do morto
Que quere a tampa do caixão aberta;
Grito a minha surdez-mudez que escuta
A luta do dividendo,
Travada entre os vermes
Que vão roendo!

Políbio Gomes dos Santos.

VOLTA

As mesmas janelas meio-cerradas...
(eu odiava a luz e o barulho da rua),
O mesmo livro aberto no passo principal...
O mesmo jardim silencioso a transbordar lilases...
A mesma casa de jantar, a mesma sala,
a bola, os guizos, o palhaço, o cavalo de estôpa, na mesma casa de brinquedos...
Os mesmos retratos de molduras grandes nas paredes escuras...
— o mesmo lar abandonado cheio dum passado longínquo e suavíssimo.
Tudo que era parte de mim.
Tudo que era eu próprio.
Tudo que sentia e que amava, tudo porque e para que vivia.
Tudo — de novo em minha frente.
Mas que estranha amnésia sentimental me afasta neste momento há tanto e tanto esperado?
Porque me não dizem nada estas coisas que são ou que eram tudo?
Porque fico indiferente ao livro preferido antes?
Porque não caem as pálpebras tranqüilamente, num sorriso, no sossêgo da casa?
Porque não passa além da pele a realidade dêste momento?
Formas vagas — sobretudo formas.
E eu longe.
Acho a penumbra horrível
e os brinquedos ridículos
e o livro imbecil
e o odor dos lilases indecente.
A mínima veneração antiga pela longa galeria dos retratos de família.

E eu preso, de mãos presas, em tanta quietude, em tão grande silêncio.
Estalem as vidraças das janelas.
Derrubem-se os umbrais das portas.
Ardam as tapeçarias.
Que fiquem para sempre abertos os portões do jardim.
Para que fuja.
Para que volte.
Quero saltar, correr, ficar definitivamente
no tumulto, na dor, no barulho, no caos, na confusão da rua.

MÁRIO DIONÍSIO.

SEGUNDO DIÁLOGO SÔBRE A PINTURA

INTERLOCUTORES: O AMADOR, O CRITICO, O PINTOR

O Crítico — Convida-nos o Amador a discorrer sôbre algumas questões de Arte, que êle gostaria de ver completamente esclarecidas. Diz êle que tem meditado; reconhece o dano que no juízo do público causam os vulgares preconceitos; e está disposto a tôdas as diligências adequadas ao propósito que o anima, pois nada lhe seria tão grato como familiarizar-se com as coisas sublimes da Pintura.

O Amador — Sinceramente o confesso, julguei a Arte Moderna apenas atrevida, destinada a infundir surpresa e pasmo. Agora começo a entender que os objectivos que persegue, para além da guerra declarada às convenções, e os processos de que usa são legítimos. Quero dizer honestos. Assim, pelo facto de a Beleza se nos revelar sob um número quási infinito de modos e acidentes, não me repugna admitir que a interpretação do mundo sensível varie conforme o intérprete e as circunstâncias. Aceito, sem protesto, as pesquizas mais audaciosas. Concebo a intransigência ideal do homem dotado de poder criador, e que, se queremos que a obra rebelde se nos torne acessível, compete-nos a nós dar os primeiros passos. Desejo, em suma, acrediteis que não tenho poupado esforços a-fim-de transigir com as asperezas, contrastes, arroubos e esfumaduras da estética moderna.

O Pintor — A tua boa vontade merece aplauso. Mas não haverá equívoco? Pensas que te inicias na Arte Moderna. E, todavia, o jeito com que falas da liberdade de concepção e de inter-

pretação me leva a supor que estás simplesmente pisando o limiar da Arte, onde tudo para ti é novo, mormente o clima propício às aparições da Beleza.

O Amador — O Pintor desorienta-se. Cada vez que me responde é como se me falhasse o chão debaixo dos pés.

O Crítico — Arte Moderna, ó Amador, é uma expressão de combate, cujo sentido vital eu presumo tenha de escapar a quem não puder articular êsses dois termos com simpatia. Não representa um critério especial, nem envolve particulares atitudes da inteligência. De-veras, nenhum autêntico pintor contemporâneo, no acto de conceber, se embaraça de fórmulas modernistas; que o mesmo seria preocupar-se com efeitos, relegar a Poesia a um plano secundário. Mas logo que, o espírito em recreio, êle depõe o pincel; logo que, desviando a atenção de si-mesmo para o mundo, êle retoma consciência das pequenas tiranias que flutuam derredor, o instinto de defesa obriga-o a sentir-se mentalmente solidário dum grupo fiel. A tabuleta « Arte Moderna » serve de escudo: « Nós, os artistas de hoje, os vivos, proclamamos existir com não menos vehemente realidade que aquela que caracterizou os artistas de ontem ». O público imagina então que essa gente indómita pinta (e escreve e baila) por gôsto de combater, quando é certo que os arrojos e temeridades, que provocam, da parte do espectador profano, tamanhas queixas, se ajustam às tendências duma Arte sincera, a qual, por isso que é sincera, não poderia ser outra. O poeta é pacífico — parece redundância afirmá-lo. Ninguém predisposto, como êle, a saborear as horas de convívio fraternal, acontecendo ameúde que só dá pela guerra no instante em que esta o vem sacudir pelos ombros dentro da própria casa. Ah, tomara êle nunca ter de acrescentar nenhum adjectivo à palavra Arte!

O Pintor — Na expressão Arte Moderna descubro um incentivo de ordem individual. Há, para cada artista, um trabalho de libertação a operar no íntimo do peito. Recordai que a Poesia acabara por ser engaiolada pela Literatura. (Sabes, ó Crítico, em

que sentido emprego o têrmo). É preciso que o pintor, ágil, se acostume a contemplá-la em movimento, em livre e pleno vôo.

O Crítico — Assim procederam os impressionistas, numa época em que a Pintura era vaga colectânea de conhecimentos laboriosos. Pontificavam os « mestres », afamados pelo cabedal de regras e receitas. O desenho, em que Ingres vira a alma da Pintura, degenerara numa espécie de camisa de fôrças da imaginação. Foi no meio dessa tristeza que o Impressionismo raiou, como um grito soberbo de alegria. Grito tão cheio de humanidade e penetrante, que imediatamente caíram em descrédito as ficções com que muitos entretinham a sêde de verdade plástica : os assuntos de grandioso cenário, a anedota pitoresca, o simbolismo côr-de-rosa e flébil tirado duma mitologia de algibeira, e o resto. O pintor confiou no seu nervo óptico e na formosura misteriosa das coisas. Deu-se um regresso à Natureza com o Impressionismo, o qual merece, em todo o caso, que o tenhamos por uma revolução profundamente higiénica.

O Pintor — E fecunda. Renoir, sôbre todos, tornara possível a era dos descobrimentos. Como imaginar, sem o Impressionismo, a grandeza de Cézanne ? E, pois que focaste, ó Crítico, êsse admirável regresso à Natureza pelo caminho da luz — das transfigurações da luz — , quero pôr em maior relêvo o trabalho de libertação, que deve de ser generoso, e que é mister continue depois que nos desenvencilharmos dos prestígios académicos. Com efeito — deixai-me insistir numa idea que me é cara — nem tudo presta, o que vem da Natureza. Os espectáculos cósmicos, regidos por leis invariáveis e duras, são feitos de repetições, monótonos ainda quando perfeitos. Se não nos precavemos, portanto, aquilo a que chamamos inspiração brotará do nosso íntimo sugerido por imagens, que alevantam sensações maquinalmente ; e, surja a ocasião de realizar a obra viva, estaremos pintando de memória. Eis porque, de longe em longe, convém retemperar no puro artifício as faculdades criadoras. Fios de arame, caixas de fósforos, objectos poèticamente ingratos, auxiliam por vezes a imaginação e rectificam a visão interior melhor que um pôr de sol em tarde de

outono. Quere-se que a Arte pertença ao artista e dêle saia livremente.

O AMADOR — Se bem comprehendi, o Pintor busca, para além da Beleza, a originalidade. O que o tenta é produzir a obra incomparável, inédita.

O PINTOR — Como te enganas! E que pobre é o idioma oral, que dá ensejo a que me imputes uma opinião com que os nossos adversários, para nos ferir, enchem a bôca! Não, não é a originalidade que nos seduz. Se eu pudesse freqüentar a Beleza e exprimir os votos secretos da Poesia pintando como todo o mundo, cuidas que eu não pintaria pacatamente como todo o mundo? Porém, a fatalidade exige de cada artista que acerte e aperfeiçôe uma linguagem.

O AMADOR — Queres dizer que a originalidade é atributo fatal de todos os criadores?

O PINTOR — Sem dúvida. Cada homem, cada individualidade; cada criador, cada mensageiro.

O AMADOR — O que significam então as escolas na Arte Moderna?

O PINTOR — Acasos, acidentes. O público vê nelas atitudes exclusivas e contraditórias. A mim interessa-me que elas alarguem, renovando-os incessantemente, os horizontes da Pintura.

O CRÍTICO — As escolas vingam em regra no meio de aparato político, por entre clamores de revolta e manifestos. Constroem-se fortalezas aparentemente inexpugnáveis. Mas a fúria bélica dura pouco; porque emfim a razão prevalece. E, à medida que na alma do artista triunfa a paixão espontânea das realidades, recobram significado os ritmos, as formas, a luz e as côres: funcionam as pontes levadiças.

O PINTOR — Prova que a universalidade da Arte nada tem a sofrer com a extravagância das peregrinações individuais. Ao contrário. A franqueza, o denodo farão que mais seguramente tocaremos em nós a substância de humanidade que, reflectida na obra, lá deixará a centelha da vida perene. Ora, aí chegamos ao Classicismo. No fundo, sim, nós buscaremos os valores que não morrem, os valores clássicos.

O CRÍTICO — Avalio o teu espanto, ó Amador, o espanto de quem julgava indiscutível a oposição entre Arte Clássica e Arte Moderna. Mas talvez me entendas se eu te definir clássicos os autores que atravessam as idades sem perder o dom da emoção e da comunicação espiritual. Nas Letras hoje é tido por clássico o romântico Garrett. E não será clássico também António Nobre? Porque? Porque salvaram-se: encontraram, na floresta das harmonias encantadas, a fonte de Juvência. Tornando à Pintura, Cézanne, hoje clássico, ombreia com Leonardo da Vinci.

O AMADOR — Apodera-se de mim a confusão. Dizeis que a Arte Moderna procura o Classicismo. Pregunto-vos: E a outra?

O CRÍTICO — Qual outra?

O AMADOR — Aquela de que desdenhais, baseada no respeito da Natureza, e para cujos cultores é critério de perfeição igualar pelo estudo determinados modêlos.

O PINTOR — Ignoro êsse prodígio.

O CRÍTICO — A que Arte te referes, ó Amador? Aponta-nos um exemplo.

O AMADOR — Em vez de vos citar nomes contemporâneos, prefiro recorrer aos génios. Olhai, Miguel Ângelo, Rafael, Durer, Leonardo da Vinci, os génios do Renascimento. Admiro-os sem reserva. É a minha desforra. Deleita-me a graciosa figuração quinhentista, as perspectivas fundas, engenhosas, a minúcia estupenda

dos pormenores, as composições cheias de equilíbrio e de estudo; ao ponto de, em presença dum quadro de qualquer dêles, só me apetecer louvar com entusiasmo o que vejo.

O Crítico — Nisso concorrem duas razões fortes. A primeira é que tu, leigo, não ousas ter uma opinião em face dum côro unânime. Sabes muito bem que, transportado à Capela Sixtina, é teu dever moral ficar de chofre, à entrada, rouco de assombro e boquiaberto. A segunda razão, que desta deriva, é que, não ousando criticar, te contentas com uma impressão de conjunto, superficial, e tanto mais incompleta quanto as verdadeiras intenções da pintura quinhentista são, por assim dizer, subterrâneas: ao invés de luzirem, encobrem-se em pacientes lavores de iluminuras, pormenores sôbre os quais o pintor aproveita a maravilhosa tradição de disciplina que herdou da Idade-Média; encobrem-se no jôgo complexo das perspectivas, no luxuoso enquadramento e composição, onde abundam estranhas soluções geométricas, ligadas a uma sabedoria astral. Eis aí a moldura. No centro dominam personagens; porém, tão excelsas, já pela postura, já pela expressão, que uma aura de sôbre-humanidade delas resplende angélica ou satânica, isto é, cósmica. Citaste Leonardo da Vinci, ó Amador. Nunca talvez um pintor moderno realizou criaturas assim inteiramente sonhadas. Cuidas que aquela trágica serenidade das atitudes, o génio a imitou de modelos? ou então que pode qualquer viajante respirar na Itália aquelas païsagens silenciosas e frias, povoadas de fantasmas? Terá jàmais existido uma curva de ombros como a da Gioconda? e o sorriso, de preferência ao duma mulher, não assinala um sortilégio da Natureza? Depois, recorda, a Gioconda sorri como algures S. João Baptista, o qual não representa um santo, mas um efebo apolínico, emissário dos deuses e incarnação do sonho puríssimo e temerário do Poeta.

O Pintor — Dizes bem, ó Crítico. A intenção é guardada com segrêdo na pintura do Renascimento, ao passo que hoje, parte da tortura do artista consiste em iluminá-la sob todos os ângulos, de trás para diante e de baixo para cima. Comparemos Cézanne e Picasso a Leonardo e Dürer. Estes *estilizam*; aqueles desarti-

culam e reconstituem as formas do universo. O vulgo não entende que a oferta, quanto aos antigos, é velada; quanto aos modernos é descoberta, imediata e total. Que, por sua vez, a oferta carregue segredos, isso já não é com os pintores: é com a essência divina da Pintura.

O AMADOR — Ouço-vos e os vossos discuros convencem-me de que, afinal, a Arte é uma coisa terrível.

O PINTOR — Nem sempre. Mas é necessário que nunca deixe de poder sê-lo.

O AMADOR — E ainda tu me aconselhas, ó Crítico, a que persevere! Para quê? Para me certificar, com rigor crescente, da minha incurável ignorância e de que a Arte é uma quimera multiforme e espectral?

O CRÍTICO — Escuta. A Arte, como a Religião, embora noutra esfera, convém estruturalmente ao homem. Lembra-lhe a humanidade. De resto, na Pintura nem tudo são culminâncias. Há planícies, vales amenos. Tu-próprio confessaste a tua admiração por obras, cujos traços profundos te não emocionam. Bastava-te o que descobrias para que uma onda de contentamento jorrasse do teu peito. Considera por aí quais as virtudes da Arte e as esperanças que legìtimamente suscita. Que ganharias em desertar? E, se logras sacudir os últimos preconceitos, o que não alcançarás tu, ó Amador, perseverando?

FERNANDO AMADO.

PERSPECTIVA

O CONGRESSO DO PALACIO DA DESCOBERTA

Dos congressos internacionais a que tenho assistido, êste do Palácio da Descoberta foi por certo dos mais interessantes, quer pela organização, quer pela assistência, quer pelo espírito de cooperação entre as diferentes secções.

Já o Palácio da Descoberta havia sido uma das mais notáveis realizações da Exposição Internacional de Paris. Passei dias lá dentro, ora só, ora acompanhado de amigos, que amàvelmente se encarregaram de me conduzir através das secções das suas respectivas especialidades — as matemáticas puras e aplicadas, a astronomia, a física, a química, os diferentes ramos das ciências biológicas, etc. Por tôda a parte experiências, demonstrações, conferências de alto valor educativo, trazidas ao nível de um homem de cultura mediana. De modo que, ao sair dali, cada um de nós pensava, com tristeza, no que teria sido o seu aproveitamento escolar e o seu desenvolvimento intelectual se semelhantes métodos de exposição e ensino tivessem sido empregados nas escolas por onde passámos!

O congresso foi organizado dentro do mesmo espírito do Palácio da Descoberta. Era essencialmente uma reünião internacional *de trabalho*, destinada a pôr em contacto homens que se interessam por problemas afins. Comprehendia três secções — a Física, a Química e a Biologia; e, dentro de cada secção, principalmente aqueles capítulos que, ou pelos objectivos, ou pelos métodos de trabalho, podiam interessar igualmente às outras secções.

A França encarregou os seus melhores valores desta difícil tarefa da organização do congresso. Presidente, Jean Perrin, prémio Nobel de Física, Presidente da Academia das Ciências e, ao tempo, Sub-Secretário de Estado da Investigação Científica, do ministério Léon Blum; assistido de Langevin para a secção de Física, de G. Urbain para a de Química e de Caullery para a de Biologia. Presidente da Comissão Executiva, F. Joliot-Curie, prémio Nobel de Física, que a-pesar-dos seus trinta e poucos anos é já hoje considerado um dos maiores físicos desta geração.

Saïria largamente das medidas de uma crónica científica — e muito principalmente das minhas possibilidades — dar ao leitor uma ideia dos debates realizados nas diferentes secções do congresso. O meu objectivo é sobretudo chamar a atenção para um número restrito de problemas debatidos na secção de Biologia — a única de resto a cujas sessões assisti.

★

AS PROTEÍNAS-VÍRUS E O BACTERIÓFAGO. — O problema das proteínas-vírus foi, no congresso, um problema central, atacado simultâneamente pelos seus diversos aspectos e nas suas relações com o problema dos fermentos, com o da estrutura e natureza da substância viva, com o problema do bacteriófago e, finalmente, com o da estrutura dos genes e natureza das mutações.

Sabe-se, desde os fins do século passado, e graças principalmente aos trabalhos de Adolf Mayer, de Iwanowski e sobretudo de Beijerinck, que um certo número de doenças de carácter nitidamente infeccioso, como os mosaicos do tabaco, da batata, entre muitas outras enfermidades que atacam quer as plantas quer os animais e o próprio homem, são devidas a agentes que atravessam as membranas vulgares dos filtros, membranas que detêm normalmente os micro-organismos patológicos. Supôs-se, durante muito tempo, tratar-se de outros micro-organismos de dimensões tão extraordinàriamente pequenas, em relação às mais pequenas bactérias conhecidas (da ordem de grandeza da milésima de milímetro), que, não só poderiam atravessar os poros duma vela de filtro de Chamberlain, mas estariam para além do limite de visibilidade teórica dos microscópios, isto é, teriam um diâmetro inferior a 0,2 *mu* (duas décimas milésimas de milímetro).

Sabe-se, por outro lado, e graças principalmente aos trabalhos de D'Herelle, que existem agentes filtrantes capazes de provocarem a destruïção, ou a *lise*, para empregar o têrmo técnico, de certas culturas de bactérias, agentes a que D'Herelle deu a designação geral de bacteriófagos, supondo tratar-se, como no caso dos vírus filtrantes, de micro-organismos ultra-microscópicos.

De há uns trinta anos para cá estes dois problemas têm sido atacados por numerosíssimos investigadores, e a lista de trabalhos que ao assunto se referem é já hoje assustadora. Mas o certo é que até há muito poucos anos ainda não se tinham feito progressos sensíveis, nem quanto à estrutura dos vírus filtrantes, nem quanto à natureza do bacteriófago. A descoberta de membranas filtrantes duma substância derivada da celoidina, de poros muito homogéneos e cujas dimensões é possível medir com grande aproximação por processos indirectos, veio permitir a determinação da ordem de grandeza dêstes misteriosos agentes. Filtrações sucessivas, através de membranas de poros cada vez mais pequenos, permitiram determinar a última dimensão de poros susceptível de ser atravessada por estes agentes. Ficou-se assim sabendo que, se os micro-organismos patogénicos até então conhecidos se medem por milésimas de milímetro, os agentes das viroses (doenças provocadas por vírus filtrantes) e os bacteriófagos se medem por milionésimas de milímetro (m *mu*).

Resultados análogos foram obtidos por métodos diferentes: por exemplo, pelo cálculo do volume em função da velocidade de sedimentação na centrífuga. Se estes resultados não são absolutamente concordantes, é certo que dão números da mesma ordem de grandeza.

Mas o problema das *dimensões* não resolve o problema da *natureza* dêstes agentes. Aqueles dos meus alunos que seguiram com atenção os meus cursos de Botânica Médica e de Biologia Geral recordam-se por certo de lhes ter chamado a atenção para um problema que se me afigurava, e afigura ainda, fundamental — o da estrutura da substância viva e o da natureza do fenómeno vital.

Desde que a teoria celular foi universalmente admitida, aí por meados do século passado, todos nós aceitamos, como um postulado, que a vida é necessàriamente uma manifestação de *organismos, uni-* ou *pluricelulares*. A vida, para nós, não era comprehensível fora de uma certa *estrutura morfológica*, que, na sua maior simplicidade, se reduziria a uma célula.

A determinação da ordem de grandeza, por um lado, do volume dos vírus filtrantes e dos bacteriófagos, e, por outro lado, do volume das moléculas das proteínas, veio pôr em acuïdade o problema de saber se a vida não seria a manifestação duma substância quìmicamente pura, podendo existir e manifestar a sua actividade vital seja em solução, seja em suspensão coloidal. Com efeito, as diferentes determinações que têm sido feitas, por métodos diferentes, do diâmetro dos agentes de um dos mosaicos do tabaco, dão-nos números comprehendidos entre 18 e 50 m *mu*; emquanto que uma molécula de albumina de ôvo, que tem um pêso molecular *relativamente pequeno* (34:500), possui já um diâmetro de 4,3 m *mu*; e a hemocianina, de pêso molecular aproximadamente igual a cinco milhões, tem um diâmetro sensìvelmente de 24 m *mu*. Por conseqüência, se os vírus filtrantes e os bacteriófagos fôssem organismos vivos, deviam ser constituídos por um número de moléculas proteicas tão diminuto que dificilmente se comprehenderia nêles a existência duma estrutura celular.

Estavam as coisas neste pé quando Stanley anunciou, numa série de trabalhos a partir de 1934, o isolamento duma substância, quìmicamente pura e cristalizável, com tôdas as propriedades do vírus filtrante do mosaico do tabaco e com uma virulência quinhentas a mil vezes maior que o suco das plantas atacadas. A descoberta de Stanley foi depois confirmada e verificada por outros, quer para o mosaico do tabaco, quer para outras viroses. E se é certo que para o bacteriófago não foi ainda possível obter uma substância cristalizável, não é menos certo que os últimos trabalhos de Northrop, sobretudo, nos levam à convicção de que o bacteriófago é um agente quìmicamente puro, actuando em solução, e não um organismo de estrutura celular.

A substância química isolada por Stanley é uma proteína, cujo pêso molecular é da ordem de grandeza de 17.000:000, cêrca de quinhentas vezes maior que o pêso molecular da albumina do ôvo. Trata-se duma substância bastante estável, cristalizável e susceptível de provocar, em plantas sãs de tabaco, os sintomas característicos do mosaico, por inoculação de soluções extremamente diluídas (10 *à nona potência negativa*, a 10 *à undécima potência negativa*, em 1 c. c. de água!). E, por outro lado, o sôro sangüíneo de animais, preparados com o suco de plantas atacadas de mosaico, dá uma reacção

de precipitação idêntica quando se emprega o suco das plantas atacadas ou uma solução da proteína-vírus de Stanley. Parece pois incontestável que a proteína-vírus é na verdade o agente patogénico do mosaico, pois, não só os resultados de Stanley foram verificados e confirmados por outros investigadores para o mesmo mosaico, mas outras proteínas-vírus foram isoladas como agentes de outras viroses. Se os resultados de Northrop para o bacteriófago não são ainda hoje tão seguros como os de Stanley, o certo é que a tendência geral é para admitir que se trata, num e noutro caso, de fenómenos análogos. O agente da lise das bactérias deve ser da mesma natureza das proteínas-vírus, isto é, uma substância química pura, susceptível de concentração sucessiva, com aumento proporcional de virulência e, possivelmente, num futuro mais ou menos próximo, de cristalização. As tentativas de determinação do seu pêso molecular e do volume das suas moléculas, ou dos agregados moleculares que constituem as partículas activas em suspensão coloidal, têm dado resultados menos concordantes que os obtidos para as proteínas-vírus. Assim, os métodos das filtrações sucessivas e da determinação da velocidade de sedimentação na centrífuga levam a resultados suficientemente concordantes para cada *espécie* de bacteriófago, mas que se afastam consideràvelmente de uma a outra espécie e estão comprehendidos entre o limite inferior de 8 a 12 m *mu* e o limite superior de 90 m *mu*. As tentativas de determinação do pêso molecular deram, pelo contrário, nas mãos de Northrop e seus discípulos, resultados extremamente divergentes, segundo os métodos empregados, e que variam de 80:000 a 300.000:000 ! Se as *grandes moléculas* são verdadeiras moléculas, no sentido químico do têrmo, susceptíveis de fraccionamento em moléculas mais pequenas mas ainda virulentas, ou se são simples agregados moleculares em micelas, os trabalhos até hoje realizados não permitem afirmá-lo com segurança. Mas tudo nos leva a crer que, no caso das proteínas-vírus e no do bacteriófago, estamos em presença de fenómenos biológicos da mesma natureza.

Este conjunto de descobertas vem abrir um novo capítulo na história da biologia. Considero-as de tão alta importância como aquelas que no século passado permitiram o estabelecimento da teoria celular ou da concepção pasteuriana das fermentações e das doenças infecciosas. Encontramo-nos, pela primeira vez, em face dum conjunto de doenças, de tipo nitidamente infeccioso, *que não são provocadas por organismos vivos, mas sim por substâncias químicamente puras*. E, por outro lado, estas substâncias químicamente puras, agentes das viroses e da bacteriofagia, *são susceptíveis de crescer e de se multiplicar* como se fôssem organismos vivos.

De novo se põe aqui o problema de saber o que vem a ser, afinal de contas, a vida. Até hoje a característica fundamental dos sêres vivos é a sua faculdade de assimilação. Os sêres vivos possuem, êles só, a faculdade de transformar em substância idêntica à sua própria outras substâncias químicamente diferentes. Com a descoberta das proteínas-vírus encontramo-nos em face dum novo aspecto do problema. Por um lado, as proteínas-vírus e o bacteriófago são incontestàvelmente susceptíveis de *crescimento* e de *multipli-*

cação, como os organismos vivos ; por outro lado, êsse crescimento e essa multiplicação só podem fazer-se no interior de células vivas.

Duas interpretações são pois possíveis: ou as proteínas-vírus e o bacteriófago são *substâncias vivas*, parasitas intracelulares obrigatórios, insusceptíveis de manifestarem as suas faculdades de assimilação fora das células a cujo parasitismo se adaptaram, *mas vivas*, no sentido de capazes de assimilar e crescer ; ou as proteínas-vírus e o bacteriófago são *fermentos*, cuja actividade intracelular provoca o sindroma característico das viroses e da bacteriofagia, e a morte da própria célula. Esta última interpretação é a de Northrop, por exemplo. Mas como explicar então o crescimento das proteínas-vírus e do bacteriófago? Northrop supõe que a célula viva elabora, por síntese, uma substância, quìmicamente mais complexa que o fermento, que êle considera como um prò-fermento. O papel da proteína-vírus, ou do bacteriófago, seria pois o de provocar o desdobramento dêste prò-fermento em duas moléculas, uma das quais idêntica ao próprio fermento, ou seja ao agente patogénico, proteína-vírus num caso, noutro caso o bacteriófago.

Northrop apresenta, em defesa da sua tese, um caso *análogo* obtido por êle *in vitro*. O quimotripsinogénio, substância cristalina e proteica, extraída do pâncreas, é susceptível de transformação catalítica, sob a acção de pequenas quantidades de tripsina, em um fermento proteolítico, a quimotripsina.

A analogia não é completa. No caso da quimotripsina, um fermento, a tripsina, provoca o desdobramento de um prò-fermento, o quimotripsinogéneo, em duas substâncias, das quais uma, a quimotripsina, é um fermento do mesmo grupo, mas diferente da tripsina. Noutro caso, a proteína-vírus ou o bacteriófago provocariam o desdobramento de um hipotético prò-fermento, elaborado sintèticamente pela célula viva, em duas substâncias, *uma das quais idêntica ao agente que, como fermento, provocou o desdobramento.*

Se a hipótese de Northrop é verdadeira, um passo de grande importância terá sido dado no conhecimento do mecanismo da formação e actividade dos fermentos. A vida, como fenómeno celular, tende assim a decompor-se em um conjunto de actividades elementares que, atacadas de diferentes lados, vão sendo gradual e progressivamente conhecidas. Mas se, pelo contrário, as proteínas-vírus e o bacteriófago devem ser encaradas como substâncias químicas susceptíveis de assimilar substâncias diferentes na sua própria substância, por processos da mesma natureza dos que levam à síntese das proteínas do plasma na célula viva, então estamos em presença de uma descoberta de muito mais alto valor.

A barreira que separa os sêres vivos das coisas inanimadas tende a desaparecer, como desapareceu de facto e há muitos anos já aquela que separava a química orgânica da inorgânica, uma vez que foi possível obter sintèticamente substâncias que durante muito tempo se supôs só poderem ser elaboradas por organismos vivos.

Se a vida pode ser um atributo de substâncias quìmicamente puras, e não uma manifestação fisiológica necessàriamente associada a uma certa estru-

tura morfológica, os progressos realizados nestes últimos cinqüenta anos, no domínio da química orgânica, permitem-nos prever que, num futuro mais ou menos longínquo, será possível obter, por síntese, substâncias com a mesma estrutura e as mesmas actividades das proteínas-vírus e do bacteriófago, isto é, realizar no laboratório a síntese da substância viva.

O que é curioso é que, muito antes da descoberta de Stanley, eu previ, nas minhas lições na Universidade de Coimbra, a possibilidade de que os vírus filtrantes fôssem substâncias quimicamente puras e não organismos vivos, e desenvolvi freqüentes vezes, diante dos meus cursos, as conseqüências teóricas que duma tal descoberta poderiam advir.

(Conclue no próximo número).

AURÉLIO QUINTANILHA.

PERFIS

NA MORTE DE D'ANNUNZIO

A morte de Gabriel d'Annunzio faz-nos esquecer o que há de artifício na sua obra e de melodrama na sua vida, para deixar ouvir e sobretudo *ver* os tons de uma alta arte e de uma volúpia dorida. É certo que o clima em que foram criados os rapazes de 1925, os que chegaram à idade da verdadeira razão depois da guerra, exagera o desconto a fazer à mensagem do poeta. Era-nos mais contemporânea a imagem do pedante de Gardone que a prosa do autor do *Inocente*, e, dando-se-nos aquela quando a gravidade do pensamento europeu começava a triunfar sôbre o esteticismo de uma encruzilhada de séculos, o nosso primeiro impulso era de um quási desprêzo. António Ferro vinha de Fiume com *Gabriel d'Annunzio e Eu*; mas também chegava de Paris com uma *Colette* que por pouco se não confundia com *Leviana*. E se depois aprendemos que a verdadeira Colette não era bem a que dormia ao colo dos seus gatos, dificilmente nos convencemos de que D'Annunzio fôsse mais alguém que o general de poesia rodeado de galgos brancos e proprietário de um cruzador de lagoa com bateria de salvas a bordo... Em suma: poucos, além de Ferro, eram capazes de espalhar a «caixa dos sentidos» no soalho cheio de rosas do gabinete do italiano.

Um dos espíritos que mais contribuiu para amesquinhar em nós a obra de D'Annunzio foi o velho Unamuno. Êle nos denunciara a suposta e medíocre existência de Gaetano Rapagnetta sob um magnífico pseudónimo de Virgem Anunciada ou Arcanjo Anunciador. Mas dera-nos sobretudo, por sua parte, o exemplo de uma grandeza áspera, estèticamente descuidada, sim, e profundamente egoísta, mas de um egoísmo que jogava *a los siglos* e não *al giorno*. Um egoísmo de medula e *para siempre*.

Hoje, que o cano do canhão de Gardone encravou e os brocados trazidos pela Duse estão com certeza quentes de uma pura lembrança de amor, a figura do poeta resgata-se, a sua obra desprende um murmúrio de sinfonia. Leopardi e Carducci tinham colaborado pòsthumamente com Unamuno na depressão do seu patrício. A Itália profunda, entroncada no Poverello e em Dante, não nos parecia dannunziana; Papini e Moravia vêm confirmar-nos a suspeita. Mas um génio nacional é sempre polifónico, e há no da Itália qualquer coisa de essencial que aquela linhagem não conhece. Êsse *quid* é o sentimento veneziano da vida, espécie de *virtu* transferida pela mesquinhez do nosso tempo a ambientes vizinhos da opereta — um rouxinol que canta num jardim cheio de estátuas e glicínias. Romeu e Julieta feitos Gabriel e Leonor, uma âmbula de veneno que se vai a partir e derrama água de Colónia.

Creio que é sobretudo desta depreciação que sofrem a vida e a obra de D'Annunzio. No entanto, assim como na vida do novo *condottiere* há momentos de autêntico heroismo — o raide sôbre Viena, os três ferimentos em campanha, com perda de uma vista, — e lances quixotescos a que não falta pura substância de Quixote, como na conquista de Fiume: na sua obra as páginas de alta euforia são as mais numerosas, e livros como a *Gioconda* e o *Triunfo da Morte* ficarão como alguns dos mais belos dramas líricos de todos os tempos.

Uma concepção arturiana da vida toma em D'Annunzio as formas do calor latino e do esplendor mediterrâneo. Os amores de Jorge e Hipólita, de Stélio e Foscarina vivem de um halo de impossível humano que D'Annunzio submete às leis da volúpia florentina, dando-lhes a decoração e a realidade erótica que a alma bretã deixara em suspenso, sempre de espada pronta a pôr entre homem e mulher adormecidos. No «Mestre do Fogo», não. Cada desejo de amor abre uma cama quente. A própria natureza, cheia de trepadeiras e de frémitos que dão sangue ao silêncio, cheira a adultério.

Se juntarmos a estes elementos sensuais do universo de D'Annunzio o sentimento que êles decantam, ou seja o resgate da vida em esgotamento e na tristeza material que o recobre (além de que o amor se projecta na morte e a beleza é uma romã sangrenta destinada a secar e arder), veremos que com êste escritor desaparece, senão um grande espírito, um artista de alta latinidade.

VITORINO NEMÉSIO.

NOTA SÔBRE UMBERTO SABA

Umberto Saba, com Ungaretti, Cardarelli, Bachelli, Jenco, Montale, é um dos poetas mais importantes da geração que anda à volta dos quarenta anos. Emquanto Ungaretti é poeta de expressões densas, sintéticas, exclamativas, e muitas vezes obscuras, Saba tomou o caminho oposto: exprimir duma maneira simples e quási prosaica, um íntimo contacto com sentimentos ele-

mentares. A Saba apraz recordar a sua origem popular e de bom grado convive com o povo para verificar que a sua alma não está muito mudada, que é ainda capaz de comprehender os simples, — que, por assim dizer, não se transformou, estragando-se, num homem *civilizado* em demasia. (Diz êle à cidade de Turim, à qual está para regressar:

...Forse in uno strano
silenzio fugiró ritrovi, amici.
Ma cerchero il soldato Salamano,
il piu duro a parole, il piu al dovere
ligio, che in se la tua virtu rispechia.
Cerchero l'officina ov'egli invechia...

Neste propósito de fugir até dos melhores amigos, para procurar sòmente o mais rústico e o mais simples dos soldados que teve sob as suas ordens na guerra, há um movimento profundamente caracteristico e revelador. O regresso à saúde e sinceridade dos sentimentos elementares é para Saba um ideal constante, que nunca mais esqueceu nem abandonou).

Uma dolorosa aspiração aos sentimentos elementares, considerados dora-avante como inatingíveis, é freqüente nos maiores poetas italianos da «nova escola»; mas Umberto Saba é o único em quem a aspiração é menos dolorosa, por não ser sentida como impossível. Embora independentemente de qualquer juizo estético sôbre as expressões de Saba, é inegável que êle, como homem, com sinceridade, consegue muitas vezes tornar-se simples, em contacto directo com os simples.

Que o tema dos «sentimentos elementares», assim vivido, exija muitas vezes um tom de voz mais baixo, uma forma deliberadamente modesta, é demasiado evidente; todavia, nos seus momentos menos bons, Saba chega a passar as marcas, neste sentido: caindo em ingenuïdades e grosserias formais que não eram de modo algum voluntárias e controladas, mas sim, na sua excessiva imediatez, nos davam aquele sentimento de irritação que produz, ordinàriamente, a obra dos autodidactas.

Mas com o tempo estes defeitos formais foram atenuando-se até quási desaparecerem. Saba não deixou de ler a nova produção dos poetas italianos do seu tempo; e disso tirou todo o proveito que poderia tirar uma genuína natureza de poeta. Agora está perfeitamente senhor da sua técnica: dos seus efeitos estilisticos como dos seus efeitos ritmicos. E hoje, ampara, com fineza técnica, até as suas poesias menos inspiradas, menos «catartizadas».

Certamente, além do insuficiente domínio da técnica, há outra forma de ingenuïdade estética, mais íntima e mais escondida: o autobiografismo, a crença em que certas das nossas experiências, certas das nossas recordações sejam interessantes (comunicativas) de per si, sem o escavar duma elaboração especial. Êste defeito tem o seu cume na *Autobiografia* (em sonetos) e em *Piccolo Berto*, onde Saba se aprofundava numa matéria, para êle, perigosa de recordações muito queridas. Com a contínua maturação, de que se falou, êste perigo

não desapareceu de todo, mas atenuou-se sensivelmente: no último livro de Saba, *Parole*, subsistem líricas que se reduzem a «rude documento» de experiências reais — quási que à aplicação, ao género lírico, da fórmula, «une *tranche de vie*» — mas em nítida minoria; e o número das composições, suficientemente «universalizadas» para comunicar intensamente o sentimento de que estão impregnadas, é maior do que em qualquer precedente obra do mesmo autor.

Estas observações terão feito adivinhar ao leitor que Saba pode escrever as mais e as menos belas das suas poesias sôbre um «motivo» idêntico: por exemplo, a simpatia e a ternura pelas crianças, pela infantilidade. Neste caso não é possível atribuir os momentos de *não-poesia* ao abandôno de alguns motivos essenciais e pessoais: simplesmente, o mesmo sentimento ora se transfigura em poesia ora não.

Mas é certo que, na obra abundantíssima de Saba, muito se pode recolher de bela perfeição. E visto que, além disso, estas composições são de uma enorme *originalidade* nos motivos e na forma, não seria possível inteligentemente negar a Umberto Saba a qualificação de «grande poeta».

Quisemos não calar nenhuma restrição, justamente para que não pudesse ser posta em dúvida a nossa frieza imparcial no chegar a uma conclusão tão comprometedora: Umberto Saba é um grande poeta e tem, desde já, um lugar inconfundível na história da literatura italiana.

Algumas das suas mais altas expressões nasceram da contemplação da feliz, ingénua infância. Eis um menino belo, vivo, talvez algo prepotente, que nós, juntamente com o poeta, não podemos deixar de seguir longamente com os olhos:

Erbe, frutta, colori della bella
stagione. Poche ceste ove alla sete
si rivelano dolci polpe crude.

Entra un fanciullo dalle gambe nude,
imperioso; fugge via.
S'oscura
l'umile botteguccia, invecchia come
una madre.
Di fuori egli nel sole
si allontana, con l'ombra sua, leggero.

Não se podia captar melhor a fascinação «imperiosa» da frescura. Eis, agora, uma menina chorosa, tôda arrogante e rebelde porque pela primeira vez lhe cortam o cabelo: criatura selvagem, de olhos grandes, a doce face inflamada por encantadora ira:

Chi vede te vede una primavera;
vede un caro arboscello, che non reca
fiori, ma frutta.

Or ecco: ti tagliavano i capelli.
Stavi, fra il tuo carnefice e la mamma,
stavi ritta e proterva;
quasi un aspro fanciul sotto la verga,
a cui le guancie ira e vergogna infiamma,
lucciavano appena i tuoi grande occhi;
e credo ti tremassero i ginocchi
dalla pena que avevi.
Poi con quale fierezza raccogliovi
quel tesoro caduto;
quel magnifico tuo bene perduto,
i tuoi lunghi capelli!

Io ti porsi uno specchio: entro alla bruna
chioma vi tondeggiava il tuo bel volto,
come un polposo frutto.

(Também esta menina, note-se, é fisicamente bela. Assim era necessário, numa semelhante visão de orgulhosa, luminosa infância...) A «elementaridade» da qual Saba consegue tirar expressões de alta poesia está definida de modo menos genérico nas duas citações: não se trata apenas de uma inocência, saúde, limpidez moral, que o poeta aprecie por contraste com o «decadentismo» dos civilizados muito amadurecidos, fazendo assim uma poesia pronunciadamente ética; trata-se, em primeiro lugar, de uma riqueza de fôrça espontânea, de uma juventude impetuosa, de uma «limpidez amoral». Os instintos são dos enérgicos e dos optimistas; e Saba ama a energia e o optimismo. Por isso não cai nunca na poesia, dannunziana e kiplinguiana, do individualismo que pretende regressar à Barbaria como a um mito resplandecente; há nêle muita humanidade, de modo que o seu vivo sentido do «homem elementar» o leva, ao contrário de ao individualismo egotista, a uma calorosa solidariedade que é quási como o primeiro, como o estádio inicial (ainda todo impregnado de sensibilidade instintiva) da vida ética. Poesia, portanto, da fôrça juvenil e elementar; mas não poesia do egotismo. E vice-versa: a aspiração à simplicidade (quando se torna poética) já não é poesia do sentimento moral, mas poesia da fôrça fresca, da energia que aceita a vida; na qual apenas se insinua, talvez, de quando em quando, uma primeira consciencialização de que tal acto de aceitação está «bem». A elementaridade de Saba é uma síntese de simpatia humana e de pragmatismo instintivo. Comprehende-se o valor que tem o motivo da infância e da mocidade na obra de Saba: certifica que se trata de uma inspiração bem mais instintiva do que ética.

De maneira idêntica é tomado o amor: o poeta canta a sua amada em estrofes fortes e singulares, comparando-a ternamente a uma série de animais, com uma paixão magnífica, que juntamente é humana e animal: — amando-a

com elevada ternura e ao mesmo tempo gozando tudo o que há de profundamente instintivo e primitivo no amor, na mulher:

...Tu sei come una gravida
giovenca
libera ancora e senza
gravezza, anzi festosa
che, se la lisci, il collo
volge, ove tinge un rosa
tenero la sua carne...
...Tu sei come una lunga
cagna, che sempre tanta
dolcezza ha negli occhi,
e ferocia nel cuore.
Ai tuoi piedi una santa
sembra, che d'un fervore
indomabile arda:
e cosi ti riguarda
come il suo Dio e Signore.
Quando in casa o per via
segue, a chi solo tenti
d'avvicinarsi i denti
candidissimi scopre.
Ed il suo amore soffre
di gelosia...

Esta poesia — *A Minha Mulher* — é do Saba mais forte e original; e convirá recordá-la sempre quando se tenha de sintetizar os novos acentos dados por Saba à poesia amorosa, graças à sua — anacrónica! — divisa de sã instintividade.

Um terceiro e eficaz ponto de vista sôbre o mais íntimo do mundo sabiano ser-nos-á dado pelo tema da idade madura: da viril atitude com que êste homem forte aceita o fatal transcorrer dos anos, o mudar da idade, o afastamento da juventude, tão chorado por Leopardi:

La giovanezza cupida di pesi
porge spontanea al carico le spalle.
Non regge. Piange di malinconia.

Vagabondaggio, evasione, poesia,
Cari prodigi sul tardi! Sul tardi
l'aria si affina ed i passi si fanno
leggeri.
Oggi e il meglio di ieri,
se non e ancora la felicita...

A idade madura traz, com novas limitações, novos bens; e o optimismo instintivo de Saba dedica-se a conservar o adquirido — a valorizar mais o que se ganha do que o que se perde. Êle não é, nos seus momentos realmente originais, um parente de Leopardi; nasceu entre os que acham o lamento inútil, e inútil a dor, mesmo para quem não sabe superá-la.

Fechando estas rápidas notas sôbre o grande poeta triestino, é-me agradável recordar uma outra sua reveladora poesia. *Fantasia*: à *Incantevole fantasia* o poeta diz:

...Le tue oscure cagioni no ignoro,
Non velo; cara a! mio petto ti stringo,
Come giovane madre il suo bambino,
Vestito di soavita, giocondo;
Lo che ho messo lo sguardo fino in fondo
Al mio cuore, al mio triste cuore umano.

Há nêle aquela energia vital que sobrevive às desventuras, e que as domina; e para êle a vida será sempre bela e aceitável. Não será nunca um verdadeiro «leopardiano», um verdadeiro poeta da morte, não obstante o possam fazer supor algumas das suas poesias. Canta a vida; e assim toma como tema, por vezes, ao próprio acto poético, como acto de vida, acto que dá todo o seu sabor à vida.

ALDO CAPASSO.

(Traduzido do original italiano inédito por Alice Gomes e Adolfo Casais Monteiro).

MANUEL BANDEIRA.

Que seja possível, a-pesar-da incerteza e da angústia desta hora grave e dramática, ler poetas e falar de poesia, é um dos sinais reveladores de quanto é errada a opinião dos que julgam poder livrar-se dela apodando-a de inútil jôgo, de simples passatempo agradável — espécie de «complemento circunstancial» cuja ausência não modificaria em nada a face espiritual da terra. Podemos pelo contrário constatar que é nas fases agónicas da sua história que o homem mergulha mais profundamente na poesia, e que nela se revela o que é ou não indestrutível e inseparável do homem. E acentue-se: mais profundamente mergulha como criador tanto como leitor. Não há criação poética que, por uma ou outra razão, não venha a sossobrar completamente — é questão de mais ou menos milhares de anos, de mais ou menos quedas de civilizações. E ainda que se salvassem algumas, por qualquer razão que é sempre possível imaginar, lá estará o fim do homem para dar a tôda ela irremissível fim. Mas o que não é crível é que existindo o homem deixe de existir a poesia. A POESIA. Não qualquer das suas formas, das suas encarnações. Mas a pró-

pria poesia, ou seja, aquela necessidade de corporizar e de comunicar, de fixar em formas belas e vivas, sonhos, visões, angústias, enternecimentos... A «arte de fazer versos» pode morrer, deve e tem de morrer, porque é uma técnica, e as técnicas são do que há de mais perecível. A própria poesia como arte pode morrer, a poesia como beleza procurada e achada... Sabemos lá que formas insuspeitadas ela poderá tomar?! Mas perdurará emquanto o homem perdurar a necessidade de expressão duma vida secreta que porventura todos têm mas só a alguns é dado exprimir. E tôda a ansiedade poética é dolorosa busca de expressão, é exigência de expressão, e o homem acaba sempre por encontrá-la, por inventá-la com qualquer material que seja.

As épocas de grande angústia são as épocas eleitas da poesia, como os momentos de grande angústia são em cada homem os momentos eleitos da poesia. A mais alta poesia é a que, sob qualquer das suas mil formas, exprime a tragédia (e entende-se aqui por trágica tôda a expressão de incompletude, insuficiência, inconformidade, sentidas e pensadas pelo homem). E é quando a cada passo se sente, ao nosso lado, o abismo hiante, que a poesia se liberta e depura das fáceis vitórias formais, dos entertenimentos palacianos, dos jogos pueris, das glórias acrobáticas... Então a poesia despe-se de ouropéis, abandona o *flirt* com os prestígios da criação puramente verbal, deixa-se de fogos de artifício. Embora, evidentemente, nessas mesmas épocas continuem a desfiar as contas dos seus versos os talentosos cultores da lágrima fácil, os descrevedores da natureza, os adoradores e os explicadores em verso de tôdas as mitologias, raciais e divinas, que lhes deram a mamar desde pequeninos, os choramingas das paixões fatais, dos amores eternos, das adorações infinitas, etc. Essa raça existe afinal à margem da poesia, e só tem de comum com a dos poetas o exprimir-se também em verso. Essa tal raça está à margem da vida, repete-se *mutatis mutandis* de geração em geração, como se o mundo fôsse sempre o mesmo. E para êles é-o, de facto, tão longe estão e estiveram sempre dêle. Dêste àparte deve concluir quem porventura o não tenha ainda concluído, que, ao referir-me à libertação das «fáceis vitórias formais, etc.», tinha em vista a verdadeira poesia e as suas fraquezas; pois não posso deixar de considerar, num Camões como num Junqueiro, por exemplo, como transigências e fraquezas certas partes da obra, partes que são o sinal do poeta que se deitou à sombra porque a vida o deixou adormecer. Ora o paroxismo e a crise erguem o poeta à sua maior altura — lavam-no das pequenezas que atacam os seus confrades das épocas mais descansadas, em que a angústia espreita, mas não pesa com uma garra constante sôbre as suas noites e os seus dias.

Não é contudo apenas sôbre a essência das criações poéticas que se exerce êsse influxo do tempo; não são apenas outros os motivos que se impõem ao poeta, nas horas amargas do mundo. Mais: podem muito bem os seus motivos não reflectir nem directa nem indirectamente qualquer angústia ou qualquer drama, pois nem todos os poetas têm a *jurisdição* dos mesmos domínios, e a muitos cabe aquela parte da realidade em que a vida não penetra directamente pelos ecos dos sucessos da hora, mas tão só pela aura despida

de actualidade que espelha apenas a *temperatura*, o clima, a *pressão atmosférica*. Estes não revelam menos, contudo, o sinal dos tempos, e era aqui precisamente que eu pretendia chegar: por exemplo, não podemos separar das convulsões a que temos assistido e estamos assistindo a renovação que se deu na literatura de quási todos os países do mundo, a qual, sob os mais diversos nomes, modernismo, futurismo, cubismo, vanguardismo, dadaísmo, ultra-realismo, etc., etc., contém sempre um mesmo sentido fundamental. Por muitos dos seus aspectos, tais movimentos não nos dizem nada sôbre as circunstâncias históricas que os condicionaram — mas nem por isso êsse condicionamento é menor do que nos casos em que é patente. Quere dizer: angústia, drama, incerteza da vida, agiram como um filtro que libertou a poesia das complacências fáceis, das incontinências verbais hugo-junqueirescas, tanto como dos hieratismos parnasianos — em suma, e para evitar ennumerações inúteis: de tôdas as *riquezas* suplementares com que a poesia, em vez de ser enriquecida, empobrece.

Não é menos importante, na poesia, «o que ela diz» do que o «como o diz». (Há certas aparentes subtilezas que o são apenas por insuficiência da linguagem; esta é uma delas). Êste «como o diz», para uns ouvidos moucos, traduzir-se-á por «forma»; mas não se trata de forma, mas da própria poesia numa das suas faces essenciais, pois os assuntos, os temas, os motivos, não são mais «assunto», «tema» e «motivo» do que a própria expressão poética. Ora, que vemos nós esboçar-se já desde antes da guerra, e chegar depois dela ao paroxismo combativo em que se quis destruir mesmo o que não podia ser destruído, para dar depois os seus frutos mais puros, senão uma urgência de expressão completa e sem disfarces, directa e nua, do mais real do homem, do que nêle subsistia depois de desvendada a podridão de tantos sonhos, a caducidade de tantos ideais? E como separar êste «movimento para a maior nudez», da correspondente ânsia, em todos os homens ainda realmente vivos, de olharem para si e para o mundo sem interporem os véus poluídos de sistemas e soluções, de ideas e ideais que a amarga realidade desmentira? Quando os homens sentiram a precaridade da existência como uma presença de todos os dias, as ameaças que pesavam sôbre a cultura e a civilização — como não seria mais nua e mais directa a poesia daqueles de entre êsses homens *que não podiam deixar de a criar*, como não seria ela mais estritamente do que nunca o pulsar do seu coração, o palpitar da sua angústia — como não seria mais que nunca uma procura de expressão das mais íntimas e invioláveis riquezas, uma afirmação das mais fundas exigências do sêr?

★

Manuel Bandeira é muito mais do que «um dos poetas que iniciaram o *movimento moderno* na literatura brasileira» — êle é, realmente, «o S. João Baptista do modernismo», como lhe chamou Mário de Andrade. Êste *modernismo* brasileiro é a coisa mais diferente do nosso que se possa imaginar, a

menos, é claro, naqueles traços que são comuns a todos os movimentos congéneres. Foi até mais tardio do que o nosso, pois o *Carnaval* de Bandeira, publicado em 1919, mal o anuncia ainda. Mas deixemos a história do modernismo. O que interessa para aqui é, por agora, a posição de Bandeira iniciador.

Não foi Jorge de Lima o único que veio à poesia nova depois dum estágio no Parnaso; também Manuel Bandeira foi parnasiano, e simbolista até, em *A Cinza das Horas* e no *Carnaval*. Mas o seu caso é bem mais complexo do que o de Jorge de Lima: Bandeira não pode ser justamente avaliado se esquecermos essa fase da sua obra. Ao passo que em Jorge de Lima se dá uma passagem brusca, como se uma repentina iluminação revelasse de súbito ao poeta que *tudo estava errado*, que os seus «motivos poéticos» eram tão falsos como os sonetos de chave de ouro com que ganhara fama, em Manuel Bandeira existe uma real continuïdade que vai ligar certos aspectos fundamentais de *A Cinza das Horas* às obras puramente modernistas, como *Libertinagem*. Evitemos contudo generalizações impossíveis: muita coisa morreu em Manuel Bandeira — mas embora se perdesse por caminhos em que o verso se antepunha muitas vezes à poesia, o poeta do soneto à António Nobre tinha já momentos em que uma grandeza que amadurecia tentava despontar sob os divertimentos do parnasiano.

Nos seus versos de então não havia apenas artifício e formalismo, embora os houvesse por uma boa parte; mas a amarga experiência da vida ameaçada a cada momento, o canto do poeta tísico punha nos seus versos parnasianos uma ressonância desesperada em que já se continha uma criação pessoal. Dir-se-ia contudo que a doença, que o levou a êsse «gôsto da tristeza» que se exprime em versos como estes:

Encerra em ti tua tristeza inteira.
E pede humildemente a Deus que a faça
Tua doce e constante companheira...

*

o guiou por um caminho inteiramente diferente do que seguiu, por exemplo, um Nobre (Nobre que, com Cesário, é um dos seus mais directos parentescos). Aliás a poesia de Bandeira, como o têm observado Tristão de Ataíde e outros, é de fonte portuguesa, assim como a sua linguagem (1). Emquanto Nobre é um temperamento que se derrama pelas coisas e se entrega no sofri-

---

(1) «...um clássico que começou apaixonado pelas formas portuguesas antigas, baladas e vilancetes. Mas que se revelava, sobretudo, no seu amor à língua, à linguagem sóbria e pura, vernácula». «O lirismo de Manuel Bandeira é de fonte lusitana». Tristão de Ataíde, in *Homenagem a Manuel Bandeira* (Rio de Janeiro, 1936).

mento, dir-se-ia que Bandeira o *cultiva*, se defende dêle por uma «aceitação céptica»: Manuel Bandeira cultiva a dor mas não a doença e neste traço da sua fisionomia já podemos distinguir um dos veios essenciais da sua obra: o interferir da inteligência nos caminhos da sensibilidade e do instinto.

Os poemas de *A Cinza das Horas* manifestam tôdas as características duma personalidade à qual a vida nega uma expansão livre, cortada em plena juventude de tôdas as amarras que a ligavam à normalidade; e o poeta defende-se com o sonho e a ironia, e ainda com êsse culto à tristeza que é como um *leit-motiv* do seu primeiro livro. A desencantada rememoração do passado, o vazio dum presente forçadamente baço, monótono, escravizado aos sonhos impossíveis...

Tédios e penas cuja memória
Me era mais leve que a cinza leve,
Pesam-me agora... contam-me a história
Do que a minh'alma quis e não teve...

É contudo em *Carnaval* (1919) que o grande Manuel Bandeira surge. «*A Cinza das Horas* foi a despedida aos ritmos e símbolos herdados; o *Carnaval* foi a primeira quebra das amarras e a inquietação da viagem» (1). A-pesar-de poesias como *Desencanto*, *Cartas de meu Avô*, *Desalento*, e mais algumas poucas, *A Cinza das Horas* é no seu conjunto um livro que atesta os dons, a sensibilidade de Bandeira, mas que de modo nenhum dá a medida do seu valor. É precisamente pelo que nêle há de atitude e afectação, que não são pròpriamente do poeta mas do neo-parnasianismo, testemunham mais do sacrifício do poeta no altar das convenções e das fórmulas duma escola do que da sua originalidade de poeta, que temos de catar por entre tanto verso *falso*.

Carnaval não marca contudo uma renovação brusca e total; muitos dos poemas dêsse livro podiam ser do anterior; contudo *Os Sapos*, *A Sereia de Lenau*, *a Silhueta*, *a Dama Branca*, *Alumbramento*, *Sonho de uma Terça-Feira Gorda*, *Poema de uma Quarta-Feira de Cinzas*, bastariam para dar como nota dominante do livro a da nova riqueza que a êle aflue. Aqui não são apenas pressentimentos e vestígios esparsos que revelam a personalidade do poeta. Há — embora a preocupação da forma não seja menor do que no seu primeiro livro — outra coisa que não a rigidez parnasiana e o rigor do mármore desbastado a escopro. Por um lado o poeta mostra não pròpriamente liberdades com a forma, mas audácias formais, isto é, aquela ousadia de quem está prestes a ir mais longe, mas se limita ainda a tirar o maior partido possível do instrumento consagrado; por outro a amargura e a ironia perdem o seu

(1) Tristão de Ataíde, *Estudos*, 5.ª série (Rio 1933).

ar compassado e em *A Silhueta* e em *Vulgivaga* temos dois exemplos desta transformação: em *A Silhueta*, versos como

E uma tristeza de tal sorte
Vem nessa pobre voz humana,
Que se pensa em fugir na morte
À miséria quotidiana.

ou até um verso sòzinho

O estribilho desesperado

estão bem mais *à frente*, no sentido da tensão interior como no da expressão, do que quaisquer versos de *A Cinza das Horas*, em que a intuïção poética devia ter sido mais ou menos a mesma. Pelo que toca à ironia, será até mais exacto dizer que não é apenas uma mudança de grau que se dá, mas uma transformação dela em sarcasmo, em muitos casos. Sarcasmo ou ironia, há nas poesias em que os encontramos um sabor amargo de aguda sensibilidade às exigências da vida que se quebram ante as imposições rígidas do regime de cura; o poeta não no-lo diz — mas como não perceber neste *Carnaval* um tal estado de espírito?

Mais impuro, ou seja, mais humano, e menos formalista, ou seja, mais poeta, Manuel Bandeira, em *Carnaval*, toma consigo e com o mundo as liberdades próprias do carnaval, abandona o ar hierático, tira os postiços — embora não se esqueça do seu culto pela pureza e pelo rigor da linguagem, pelo brilho e pela riqueza do verso. Livro cheio de contrastes, ora terno, ora agressivamente cínico, ora sensual, ora duma melancolia em que revivem os grandes temas românticos, *Carnaval* contém ainda alguns poemas que interessam especialmente para a evolução da poesia de Bandeira, como *Debussy* e *Sonho de uma Terça-Feira Gorda*, embora o primeiro pouco valha como poesia. *Debussy* é contudo um esbôço do que o modernismo havia de desenvolver em todos os tons: nota impressionista em que se procura transpor poèticamente a própria sensação (aqui uma sensação visual); mas, insisto, êste poemazinho não tem outra significação além desta. O mesmo não se pode dizer do *Sonho de uma Terça-Feira Gorda*, onde se nos depara o primeiro ritmo verdadeiramente ousado de Manuel Bandeira, um ritmo já sem mêdo nenhum de caminhar sòzinho, sem rima, sem geometrismo métrico. Neste poema, pode dizer-se que se sintetizam duas linhas essenciais, não só da poesia de Bandeira, mas da poesia contemporânea do Brasil: por um lado o «registo» do que está fora do poeta, de certos aspectos anedóticos que lhe interessam, não como «motivos poéticos ricos», mas pelo que são, pelo que são como momento presenceado pelo poeta, e por muito pouco *poéticos* que possam ser (no sentido tradicional da palavra), tendência que no Brasil terá mais desenvolvimento do que porventura na poesia actual de qualquer outro país; por outro lado, e em contraponto com o «documentário», a expressão igualmente simples *(dita* e não

cantada, se assim se pode dizer), dum estado interior em contraste com o que se passa na rua. Mas tal contraste é caso particular dêste poema, e o que aqui me interessa é a maneira pela qual está expresso êsse estado interior, a qual se distingue já completamente de qualquer expressão parnasiana ou simbolista, caracterizada como é pela transposição directa da própria realidade sentida.

Eu estava contigo. Os nossos dominós eram negros, e negras eram as nossas máscaras.

... ...

Era terça-feira gorda. A multidão innumerável.
Borborinhava. Entre clangores de fanfarra
Passavam préstitos apoteóticos.
Eram alegorias ingénuas, ao gôsto popular, em côres cruas.
Iam em cima, empoleiradas, mulheres de má vida,
De peitos enormes. — Vénus para caixeiros.
Figuravam deusas, deusa disto, deusa daquilo, já tontas e seminuas.

A turba, ávida de promiscuidade,
Acotovelava-se com algazarra,
Aclamava-as com alarido.
E aqui e ali virgens atiravam-lhes flores.

Nós caminhávamos de mãos dadas, com solenidade,
O ar lúgubre, negros, negros...
Mas dentro em nós era tudo claro e luminoso!
Nem a alegria estava ali, fora de nós.
A alegria estava em nós.
Era dentro em nós que estava a alegria,
— a profunda, a silenciosa alegria...

Eis condensadas neste poema, que talvez seja o primeiro poema modernista brasileiro, algumas das facêtas mais características da poesia que vai surgir, ao mesmo tempo que reveladas as novas linhas da poesia de Manuel Bandeira.

Embora *Carnaval*, salvo excepções como as apontadas, não contenha, sob o ponto de vista formal, com que justificar uma influência como livro precursor do modernismo, contém-no contudo por outros aspectos bem mais importantes; é que naqueles poemas já está a lição da simplicidade, a vacina anti-retórica. Retórica não o era sem dúvida a poesia de *A Cinza das Horas*, no sentido vulgar de retórica; mas o seu formalismo, a rigidez do seu parnasianismo, não valem mais do que a retórica, e são afinal tão afins que o que é antídoto para uma o vem a ser para a outra (retórica e parnasianismo são dois extremos igualmente anti-poéticos — é claro que me refiro aqui à retórica

e ao parnasianismo por assim dizer póstumos, querendo reviver hoje o que puderam ter um dia de vivo). Além disso, surgem em *Carnaval* certas imagens bruscas e fulgurantes, certos versos trazem já o eco duma voz que sabe mistérios indizíveis, vibram já nesses poemas as notas luminosas de descoberta do quotidiano. O poeta tísico está vencendo a doença, está pelo menos exorcismando-a em cantos que cada vez impelem mais para longe a frieza e o diletantismo a que uma resignação de cético levara o poeta.

A um dos poemas de CARNAVAL, *Os Sapos*, tem-se atribuído grande importância. (Mas aqui impõe-se um aviso: embora a fase pròpriamente de luta contra os preconceitos anti-poéticos do público já esteja encerrada, é difícil ainda separar, para quem tenha vivido « de dentro », intensamente, essa luta da própria poesia. Por isso se joga quási sempre com dois conceitos diferentes ao apreciar o valor da poesia de Bandeira, um dêles que a aprecia em si, outro em função do significado precursor, revolucionário, que teve. Ainda estamos demasiado perto dos combates pela liberdade da expressão poética para que nos seja possível esquecer a heroicidade de se ser poeta como Bandeira o foi (sob êsse ponto de vista correspondem-lhe em Portugal as figuras máximas de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros), sòzinho na certeza do seu direito a ser poeta assim, atirando ao público com uma revelação poética que antes de germinar em receptividade comprehensiva por parte dêste lhe custou, como a todos os que vão à frente, a hostilidade e a troça — o longo cativeiro da oposição dos cegos e surdos. Não pretendo de modo nenhum dizer que o seu valor como precursor tenha levado a exagerar o da sua obra, mas apenas (e temos a exemplificá-lo a *Homenagem a Manuel Bandeira)* que ainda é impossível fazer essa separação, que um dia não apresentará sombra de dificuldade, entre o renovador e o poeta pròpriamente dito). Vinha isto a-propósito de *Os Sapos*. Eis aqui uma poesia, quanto à forma, absolutamente clássica, e que é por outro lado uma espécie de proclamação contra o parnasianismo. Estranha ironia!: os versos são uma maravilha de ritmo, têm uma admirável riqueza de imagens, como se quisessem proclamar por si sós que o mal não está na perfeição mas no isolamento da forma:

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: — « Meu cancioneiro
É bem martelado.
... ...
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cincoenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma ».

E ao côro dos sapos-parnasianos responde a poesia em três quadras maravilhosas:

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Verte a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário é,

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...

Assim se divorcia Bandeira de tudo o que nêle ainda pudesse haver de parnasiano, embora o faça num livro que não é ainda o «canto do liberto». Diga-se também desde já que Bandeira desconcertará todos aqueles que o suponham renegando, ao mesmo tempo que aos que «reduziram a fôrmas a forma», tôda a poesia em que a forma tem uma função predominante. Parece mesmo que Manuel Bandeira (assim se deprehende de certos testemunhos da *Homenagem)* não leva muito a bem que se veja nêle apenas o poeta pai do modernismo brasileiro, esquecendo «o outro», ou, pelo menos, que se julgue que o seu modernismo matou nêle qualquer ligação com o passado. Voltarei a referir-me a êste aspecto da sua personalidade, que não deixa de ter importância quando se procura encontrar sob as imagens sucessivas uma continuïdade profunda. Aliás bastaria o facto de Bandeira ter recolhido nas suas recentes *Poesias Escolhidas* (1) produções de todos os seus livros para se dar como provado que êle entende *salvar* qualquer coisa de pessoal mesmo nas fases da sua obra das quais, à primeira vista, se nos possa afigurar que deveria estar hoje mais distante.

(Conclue no próximo número).

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

---

(1) Civilização Brasileira Editora, Rio, 1937.

MÚSICA

ATRAVÉS DOS CONCERTOS DE PARIS. OBRAS NOVAS

De tôdas as modalidades da crítica activa, a mais delicada, aquela que requere mais tacto e mais reservas supõe nas suas afirmações e conclusões parece-me ser a crítica musical, quando exercida sôbre obras desconhecidas, com as quais se toma contacto apenas por uma simples e única audição. Às naturais dificuldades, comuns a tôda a crítica, de julgar uma obra nova, sobrepõem-se aqui os inconvenientes resultantes de uma série de factores, que condicionam e limitam fatalmente o juízo crítico: natureza forçosamente impressionista dos critérios estéticos; impossibilidade de contrôle pelo exame directo, *material*, da obra; possibilidade de reacções puramente humorais, de momento, por parte do crítico; etc., etc.

Muitas das objecções que se têm pôsto a obras musicais ouvidas pela primeira vez, e de que posteriormente se veio a verificar o infundamentado, provêm, sem dúvida, a maior parte das vezes, não tanto da incapacidade ou *surdez* dos críticos (refiro-me aos que o são de verdade, àqueles que, mesmo quando erram, demonstram possuir a consciência dos limites da crítica), como das circunstâncias especiais em que estes são obrigados a formular os seus juízos.

Mas, atenção! Que se não deduza daqui a vanidade, a inutilidade, a vacuïdade desta espécie de crítica. Sobretudo, que os mediocres não se sirvam dêstes ou de semelhantes argumentos para proclamarem a falência da crítica e tratarem de impor a sua obra contra tôdas as objecções, mesuradas ou violentas, que esta tenha provocado por parte dos críticos...

Não se veja outrossim nestas palavras uma espécie de *alibi* para a crítica. Se é certo ser sempre preferível que o tempo dê razão à obra e não ao crítico, a verdade é que isso não constitue uma razão para se renunciar à actividade crítica. Esta pode hesitar, e errar mesmo, em presença de certos valores, que nem por isso constitue menos uma das necessidades fundamentais do espírito humano, aquela que está mesmo na base de tôdas as suas conquistas de ordem intelectual.

E, nesta altura, é preciso ter a coragem de afirmar o seguinte: o crítico musical de hoje, quando é moral e intelectualmente honesto (e será crítico no caso contrário?), erra menos, em geral, do que o crítico de há vinte ou trinta anos atrás.

As grandes inovações e extraordinárias audácias musicais destas três últimas décadas, que precipitaram de tal maneira a evolução da Música, e, em matéria de harmonia, ritmo, forma, orquestração, etc., parecem ter esgotado tôdas as possibilidades de surpresa e afastado todos os motivos de querela,

alargaram de tal maneira o campo da comprehensão musical, que o crítico instruído e consciente, ao pronunciar-se sôbre a obra contemporânea, não experimenta já aquelas dificuldades ante as inovações sintácticas, que, de todos os tempos, foram as que mais desnortearam a crítica e a fizeram escabujar dentro dum conservantismo menos ridículo do que humanamente natural. (Estes artistas são uns endemoninhados *desordenadores* do mundo que é...)

Preparado, pois, para tôdas as audácias sintácticas e técnicas (o que não quere dizer que caia no lôgro de tudo o que se pretenda fazer passar por *novo*), o crítico moderno, sentindo-se mais livre perante a obra, sente-se mais responsável na captação e estimação dos valores que esta encerra (ou não encerra): e esta liberdade e esta responsabilidade — complementares uma da outra — lhe dão a fôrça de um certo dogmatismo, a coragem de um certo absolutismo (um dogmatismo e um absolutismo *relativos*, se quiserem), que, muito embora continuem a fazer-lhe sentir os limites da sua actividade crítica, lhe permitem considerar esta como alguma coisa mais do que uma função meramente humoral, puramente gratuita.

Passo agora, e não sem tempo, ao assunto principal desta crónica.

Na resenha que vou fazer das primeiras audições dadas em Paris durante êste primeiro trimestre de vida musical, não posso, evidentemente, referir-me a tôdas as obras novas apresentadas: primeiro, porque as não ouvi a tôdas; depois, porque, mesmo dentre as que ouvi, nem tôdas merecem reter a atenção. Falarei apenas das obras mais significativas, ou que tal me pareceram, já pela sua real importância, já porque subscritas por compositores de fileira ou de certa nomeada, e que criaram, portanto, umas certas responsabilidades perante o público e a crítica.

Uma observação geral a fazer: nenhuma obra de verdadeira grandeza, de excepcional qualidade se impôs por emquanto. (Haveria certamente a abrir uma excepção à *Música para cordas e percursão*, de Bella Bartok, que me constou ser uma das coisas mais belas ouvidas nestes últimos tempos — opinião que não surprehende grandemente, nem coloca numa prudente e céptica reserva (aconselhável para a maioria dos casos) quem conheça algumas das últimas obras do genial compositor húngaro, nomeadamente o seu *V Quarteto*, um dos cumes da música de câmara de todos os tempos. Mas a verdade é que me não posso pronunciar, com pleno conhecimento de causa, sôbre uma obra que, para meu desespêro, não pude ouvir).

Vamos agora por partes.

Entra Strawinsky em cena, com o seu recente bailado *Jôgo de cartas*, encomenda da América, executada já em Nova York, parece que com notável sucesso. Do bailado, como tal, nada posso dizer, nem isso importa aqui grandemente. O que importa é a música; e desta direi que, da sua audição em concêrto, me não ficou uma grande impressão. Confesso mesmo francamente que ela me decepcionou. Não na sua factura: Strawinsky é suficientemente forte em técnica de composição para nos não dar obras que deixem a

impressão de improviso, de inconsistência, por mal construídas, por fragmentárias. Não por o compositor continuar a basear-se no *método histórico*, e por ir desta feita até à «maneira» de Rossini e dos Strauss valseiros: o «historicismo» strawinskyano, a-pesar-de tôdas as reservas que possam pôr-se-lhe e por muito que seja para deplorar, produziu ainda assim obras da envergadura de *Edipo*, e o facto de ter trocado Haendel e Bach por Rossini e João Strauss poderia não ser suficiente para ocasionar uma falha artística. E não, finalmente, pelo carácter leve, de divertimento, do bailado: como tal, a sua *réussite* é perfeita; e, se o que define a superioridade da obra de arte é a plena adaptação dos meios aos fins e a consecução cabal dos desígnios do autor, podemos mesmo dizer que, no seu género, *Jôgo de cartas* é uma obra-prima.

Não; a nossa desilusão, o nosso desapontamento não vêm tanto da obra como do autor, da sua atitude, da sua vontade estética. Strawinsky trai-se e trai a Música — esta é que é a verdade. *Jôgo de cartas* é uma obra bem sucedida, realmente, mas que podia ser de *qualquer*. E quando se é um Strawinsky (ia a escrever: quando se foi Strawinsky...) não há o direito de parecer ou de procurar parecer *qualquer*. Não há sobretudo o direito de recuar, de pactuar, de contemporizar. E *Jôgo de cartas* é um recuo artístico, um compromisso estético, uma concessão ao público, de *fácil*, de *irresponsável*, de *gratuita* que é.

A facilidade, a irresponsabilidade, a gratuitidade — eis o que é perfeitamente aceitável por exemplo num Jean Françaix, um dos últimos rebentos da música francesa. Na sua *Música palaciana* («Musique de cour») o jôgo, a insignificância, a coqueteria, a banalidade mesmo são de regra, só sendo de lastimar que certos meios snobes pretendam elevar essas «graças» a valores estéticos supremos, e alçapremar o jovem compositor, que é, sem dúvida, dotado de notáveis aptidões, à categoria de génio e representante máximo das qualidades tradicionais da música francesa.

As mesmas ou idênticas acusações que acima são feitas a Strawinsky se podem aplicar a Prokofieff, de que se ouviu em Paris uma «suite» sinfónica extraída do bailado *Romeu e Julieta*.

Prokofieff, cujas obras de há dez ou quinze anos (*Amor das três laranjas*, *Paço de aço*, *Quinteto*, *Concertos* de piano, etc.) revelavam um artista de uma riqueza de invenção invulgar, senhor de um temperamento forte vehemente e dotado de uma grande originalidade de linguagem e de processos, tem vindo nas últimas obras cair no mais franco academismo, que nem sequer tem a defendê-lo a segurança técnica, o perfeito domínio da forma de um Strawinsky. Em *Romeu e Julieta* há ainda de vez em onde uns vagos lampejos do talento vigoroso do autor de *Chout*; mas o conjunto é fraco, descosido, sem nervo nem músculo e, por vezes, de uma sentimentalidade melódica verdadeiramente... «burguesa».

Também me não agradou sobremaneira a *Tripartita* de outro russo, Vladimiro Vogel, compositor que ouvia pela primeira vez, mas de cuja existência

já sabia por várias referências elogiosas. Não digo que esta obra não possua certas qualidades apreciáveis: é vigorosa e vibrante, por vezes, e de uma côr orquestral cheia e quente; mas um tal ou qual escolarismo, um certo metafisicismo, um gôsto pronunciado pela eloqüência, traindo talvez a ascendência germânica do compositor e, mais pròpriamente, a sua filiação no romantismo wagneriano e post-wagneriano, cansam e desconcertam a boa-vontade e a simpatia que podia merecer uma tentativa de música de altas aspirações.

Outro autor que eu conhecia mal, a-pesar-de passar por um dos mais notáveis da música contemporânea e dos primeiros da Itália de hoje: Malipiero. Pode ser que assim seja. No entanto, o seu *Concêrto* para violino e orquestra foi para mim uma desilusão completa, absoluta. O primeiro movimento ainda se ouve, se não com muito interêsse, ao menos sem nos desgostar completamente. Mas que dizer do segundo e do terceiro? Que a «inspiração» melódica de gôsto mais que duvidoso daquele só tem equivalente na pobreza de imaginação, na banalidade, na insignificância do último. À alta virtuosidade do instrumento solista deve talvez fazer as delícias dos amadores de acrobacias; mas a obra, de um retinto *italianismo*, no mau, no péssimo sentido da palavra, naquele que lhe vem da teatralidade, do verismo, de Pucini e de Mascagni (que um pouco de tudo isto há no *Concêrto* de Malipiero), essa não pode de maneira nenhuma obter os sufrágios de quemquer que seja, medianamente exigente em música, e que se não deixe seduzir pela sonoridade e pelo fumo de certos prestígios, por mais justificados que estes sejam ou tenham sido.

Há sem dúvida uma vida e uma musicalidade muito mais distintas no *Concêrto* de piano, de um outro italiano, julgo que da geração posterior a Malipiero: Vittorio Rieti. Num estilo incisivo, com boas sonoridades, sem retórica nem falso lirismo, a obra não satisfaz contudo inteiramente, no seu único movimento, assás curto, produzindo uma impressão de insuficiência orgânica e construtiva como forma concertante.

E, pois que estamos no capítulo das peças concertantes, devo citar o *Concêrto* de violoncelo, do tcheco Martinu, que, se bem que faça também por vezes, e sobretudo no último andamento, bastantes concessões ao puro virtuosismo, é obra, porém, de um compositor dotado de reais qualidades, sobressalientes nomeadamente no movimento lento, de um lirismo tranqüilo e sóbrio, se bem que tendente, por momentos, a cair na «doçura», no melífluo.

Pouco ou nada me agradou a *Lenda*, para saxofone e orquestra, de Florent Schmitt, uma das figuras de mais destaque da música francesa contemporânea, músico vigoroso e sabedor, sem dúvida, mas a cuja estética, no seu misto de impressionismo, eloqüência e pitoresco, é difícil aderir.

E passemos a coisas mais agradáveis de dizer, mais confortantes para o espírito do crítico, que não é necessàriamente um desmancha-prazeres e um demolidor, e que, bem pelo contrário, desejaria ter sempre ocasião de admirar, de aplaudir, de elogiar, mesmo com reservas — que é o que me vai suceder agora.

Vou referir-me a três autores de desigual mérito, sem dúvida, e, sobre-

tudo, de fisionomias muito diferentes, mas cujas obras me compensaram um pouco das desilusões e das decepções anteriormente referidas.

De Hindemith, o grande compositor alemão, presentemente em ostracismo na Inglaterra, e cujo nome, como o de Bella Bartok, é quási só por si uma garantia da qualidade superior das suas produções, tive o prazer de ouvir uma *Música fúnebre*, para orquestra de câmara, composta para os funerais do rei Jorge V, que, se nada de novo nos dizia sôbre a arte do ilustre autor de *Mateus pintor*, trazia contudo a marca inconfundível da sua personalidade, na pureza da sua melodia, na solidez da sua factura, na seriedade e profundeza da sua inspiração.

A *Suite*, extraida do bailado *Titeres*, do húngaro Tibor Harsagniy, situa-se num clima estético radicalmente diferente. É uma obra voluntàriamente pitoresca, jocosa, de um humorismo dramático, como convém ao tema e como é próprio da estética *foraine* em que se baseia, talvez já um pouco fora dos nossos gostos, mas defendida com um real talento, um grande e seguro domínio da matéria sonora e um autêntico conhecimento dos recursos mais subtis e brilhantes da paleta orquestral. Devo no entanto confessar que a *Sonata*, para violoncelo e piano, do mesmo autor, que tive também ocasião de ouvir, me tinha revelado uma personalidade artística mais original, menos permeável a certas influências, como a de Strawinsky, que, embora cuidadosamente *filtrada*, é ainda assim bastante sensível em *Titeres*.

Finalmente, a obra porventura mais *vital* de tôda esta estação: a *Cantata para a inauguração do Museu do Homem*, de Darius Milhaud.

É esta bem uma obra do fecundo e talentoso autor da *Orestia* e de *Cristóvão Colombo*, isto é: uma obra com as extraordinárias qualidades de invenção musical, que fazem de Milhaud uma das mais ricas e interessantes personalidades da música francesa contemporânea, mas, ao mesmo tempo, com muitos dos defeitos que provêm da exuberância incontinente do seu temperamento e de um tal ou qual *recordismo* profissional.

De uma brevidade de proporções e de uma economia de meios (quarteto vocal e orquestra de câmara, além de um recitante), que, mais do que pelas necessidades do estilo sintético, característico de uma das tendências estéticas dos nossos tempos e particularmente caro a Milhaud, parecem determinadas por uma certa pressa, um certo desejo inteiramente exterior de *condensar*, de *tourner court* (e que pode provir do tal recordismo profissional), a *Cantata* é todavia uma obra forte, sàdia, com momentos líricos verdadeiramente felizes, atingindo, por vezes, uma grandeza simples e sóbria. E, não fôra o senão acima apontado, e a utilização de certos processos, que são apenas *processos*, e certas descaïdelas do texto literário, e ainda um tal ou qual conflito entre o estilo de câmara, em que a obra foi concebida, e a magnitude do assunto, que parecia requerer a sua tradução em formas mais vastas e mais substanciais (quiçá aqui haja um certo preconceito estético...), — não fôra isto tudo, que talvez se não tornasse muito difícil considerar a *Cantata para a inauguração do Museu do Homem* uma obra absolutamente satisfatória.

O que o não é certamente são as outras duas produções do mesmo autor, ouvidas igualmente nesta temporada: o bailado *O pássaro* e a «*Suite*» *provençal*, adaptada posteriormente também a bailado. Não sendo inteiramente insignificantes, não conseguem, contudo, suscitar um interêsse que vá além do interêsse que suscitam, em regra, as obras de autores modestos, que «não aquentam nem arrefentam».

Esperemos pela Primavera. Talvez ela nos traga, com os seus hálitos genésicos, as promessas de músicos mais fortes e mais fecundantes.

Paris, princípios de Março de 1938.

FERNANDO LOPES GRAÇA.

OS CONCERTOS EM LISBOA

Um facto me alegra muito especialmente êste inverno, no que diz respeito a música: a vida dos concertos sinfónicos, que desfalecia a olhos vistos nestes últimos anos, tende a reanimar-se.

Há bem poucos meses, contávamos pràticamente com uma orquestra apenas, excelente sem dúvida, mas que não podia atender a quanto era preciso. E, por uma doce ironia, ainda parecia por vezes que a existência dessa orquestra não era imprescindível, pois num ou noutro concêrto que quis oferecer ao público, por preços módicos, a concorrência falhava.

Entretanto, a Orquestra Sinfónica de Lisboa, fundada no ano passado pelo Dr. Ivo Cruz para colaborar com a Sociedade Coral Duarte Lôbo, e constituída por elementos que se achavam mais ou menos dispersos e desanimados, conseguiu o que quási todos achavam um impossível. Depois de dar uma contribuïção a que a REVISTA DE PORTUGAL se referiu, anunciou para esta época uma série de concertos, dos quais até agora realizou dois, sem contar com o concêrto de abertura em que a Orquestra Sinfónica e a Sociedade Coral Duarte Lôbo fizeram ouvir novamente a IX Sinfonia.

Por sua vez, a Orquestra da Emissora Nacional encheu-se de brio, e mudou-se, já por quatro vezes, do seu Stúdio para o palco acolhedor do Teatro Nacional, com uma actividade que o princípio da época não nos prometera.

O que a Orquestra Filarmónica — isto é, o Dr. Ivo Cruz — pretende, manifesta-se mais compassadamente, mas está claramente delineado. A palavra «cultura» aparece com profusão no que ambas as orquestras apregoam acêrca das suas intenções. Não se lhes pode levar a mal, mesmo que padeçam dum certo estado de rivalidade; não há que ser apologista da paz quando ela é sinónimo de indiferença, apatia. O género de cultura alvejado por ambos os responsáveis é que é, como de prever, assaz diferente. E quem sabe se, mesmo

sem entendimento entre êles, a sua acção poderá vir a completar-se mùtuamente?

Nos dois programas da Orquestra Filarmónica (no Politeama) a música portuguesa continua a não ser esquecida pelo Dr. Ivo Cruz. A I Sinfonia de J. D. Bomtempo é um documento que interessava conhecer; à falta de forte personalidade, reveste muita seriedade. O Interlúdio de J. Casimiro, a seu modo, não deixa de ser curioso, como uma prova flagrante da decadência oitocentista em Portugal; e a reacção surda mas tenaz dêste nosso século deve alimentar em nós a maior esperança. Um concêrto (n.º 6) para violino e orquestra, de Mozart, a «Incompleta» de Schubert, representavam a música ao mesmo tempo boa e discreta; mas foi em peças como os habituais fragmentos dos *Mestres Cantores* e o *1812* que a Orquestra subjugou o público, graças à contribuïção dum bom conjunto de metais. Rimsky-Korsakoff *(o Capricho Espanhol)* e o 2.º *Concêrto para piano e Orquestra* de Tchaikowsky, com Varela-Cid, que esteve à altura do seu nome, também tiveram realce e entusiasmo. A direcção de Ivo Cruz recorre a uma preparação metódica em que não se conta com os «felizes acasos» e as «boas disposições» da última hora; a isto se deve com certeza que a Orquestra Filarmónica não ficasse como uma tentativa de duração efémera. Neste caso, os primeiros passos, artisticamente, eram os mais difíceis.

Nos dois primeiros Concertos da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, Pedro de Freitas Branco galvanizou os seus colaboradores. Os programas — um dêles em homenagem a Ravel, cuja morte enlutou há poucos meses a França e a civilização — valiam não só pelo interêsse das obras mas também pela actualidade da maior parte delas. Em Inglaterra, depois de 1700, apontam-se poucos compositores de nome; mas, a avaliar por Gustav Holst, de quem Pedro de Freitas Branco dirigiu quatro andamentos da «suite» de orquestra *Os Planetas*, parece que uma escola inglêsa cheia de viço e de inteligência surgiu finalmente. É música verdadeiramente nova, fresca, e já bem realizada; correspondem fielmente à ideia que despertam os seus sub-títulos: Marte, Vénus, Mercúrio, Júpiter, — mas têm forma e feitio intrinsecamente musicais, isto é, não dependem dum programa, nem de comentários. Nalguns formosos fragmentos do *Crepúsculo dos Deuses*, achamos que Pedro de Freitas Branco se adaptava de melhor grado ao estilo wagneriano. Na *Dança dos Sete Véus* e no final da ópera *Salomé* de R. Strauss (com canto), manteve-se a mesma violência psíquica, aqui ainda mais fervorosa. O público, que nessa noite enchia o teatro, ovacionou o maestro, a orquestra, e também a cantora Maria Amélia Duarte de Almeida, que admirámos pela sua voz pura, bem timbrada, bem colocada.

Na homenagem a Ravel, muitas obras não seriam surpresa. Contudo, não deixou de ser um «tour de force» a realização dum concêrto que reünia algumas partituras tão exigentes como perfeitas. Em *La Valse*, na 2.ª «suite» de orquestra do bailado *Daphnis et Chloé*, e mesmo no mais complexo concêrto para piano e orquestra — com M.me M. A. Levêque de Freitas Branco

— Pedro de Freitas Branco soube mais uma vez servir maravilhosamente o espírito, ora finíssimo, ora cintilante, e o sentimento requintado e profundo, mas invulgarmente recatado, do grande compositor francês. A técnica clara e a sensibilidade feminina de M.me Freitas Branco também se houveram com devoção. A *Alvorada del Gracioso*, mais singela mas burilada e caracterizada com a maior felicidade, não teve menos realce. A « suite » orquestrada do *Tombeau de Couperin* e as *Trois Chansons Madécasses*, para canto, flauta, violoncelo e piano, ressentiram-se das circunstâncias; — foi pena, porque tínhamos aí um Ravel mais íntimo, menos conhecido, — e sempre foi bom ouvi-las.

Os dois concertos seguintes afastaram-se afoitamente dêste nível excepcional. Um dêles foi regido por Pedro Blanch, com a orquestra baptizada « genérica », e muitas obras de estilo menos sério. Embora colocado no lugar de honra e entre dois intervalos, o concêrto para violoncelo e orquestra de Saint-Saëns não conseguiu sentir-se à vontade. Michez Cherniawsky tocou-o porém com segurança completa, traduzindo um temperamento arrebatado numa formação equilibrada. No outro, Frederico de Freitas não teve receio de dirigir a VI.ª Sinfonia de Beethoven, que é ainda hoje, a despeito das possíveis aparências, de muito difícil interpretação; além disto, o temperamento de Frederico de Freitas parece-nos mais de acôrdo com a música dramática, ou coreográfica. Depois, René-Bathon, Erik Satie, Falla, Borodine... O que mais apreciámos foi o 1.º dos dois fragmentos para canto e orquestra do seu esbôço lírico « Luzdor »; trata-se duma obra de juventude, por isso é natural que não possa filiar-se em nenhuma das grandes correntes modernas; mas não é negativa.

★

O curso da Sociedade de Concertos de Lisboa e do Círculo de Cultura Musical prossegue, conforme o costume, mas não temos espaço para nos ocuparmos detalhadamente dos artistas que de vez em quando trazem até nós um pouco do melhor que se faz no estrangeiro.

No Círculo, afrouxou um pouco o primeiro propósito de apresentar, sempre que fôsse possível, obras modernas, renovadoras. No entanto, Moiseiwitsch, que já tem vindo algumas vezes a Portugal, tornou a deslumbrar-nos. O *Carnaval* de Schumann, nas suas mãos, reveste-se duma riqueza de ritmo, desenho e colorido que toma as proporções duma primeira audição, não perdendo na sua genial originalidade o carácter schumanniano.

Na Sociedade de Concertos, Paul Makanowitzki — dezasseis anos — mostrou-se em tudo o que toca um músico mais que distinto; onde menos gostámos de o ouvir, foi em Bach, mas no concêrto para violino e orquestra, de Brahms, obra de homem amadurecido, a sua precocidade assombrou-nos. Depois, a célebre Lotte Schoene, secundada com raro encanto e perfeição de conjunto por Claire Lipmann, nos autores da praxe (até Debussy, que já se tornou um autor da praxe...), revelou-nos com a sua voz frágil uma técnica vocal e uma inteligência de interpretação que atingem as maiores culminân-

cias. A seguir, o quarteto Breronel de Berlim (cujo 1.º violino é italiano, salvo êrro) interessou-nos bastante na frivolidade de Dittersdorf; em Pizzetti, aplaudimo-lo, mas com reservas, porque o carácter musical da obra não está suficientemente vincado pelo autor, e as suas proporções dão-nos uma impressão de comprimento exagerado.

Do que os nossos artistas portugueses apresentaram, há que mencionar sem favor o último concêrto da Sociedade Nacional de Música de Câmara. A difícil Sonata para piano de Paul Dukas, de proporções vastas mas equilibradas, e a Sonata para violoncelo e piano, de Fauré, a-pesar-de desigual (pelo violoncelista português Fernando Costa, que reaparecia, ao lado de Regina Cascais), eram mais uma vez uma homenagem ao bom gôsto francês; dominava esta homenagem a primeira audição do ciclo de nove melodias *La Bonne Chanson*, de Fauré, sôbre os célebres versos de Verlaine. Foi notável, pela sua qualidade poética e musical, duma subtileza infinita, e pela interpretação que lhe deram Arminda Correia, de posse duma técnica que lhe permite atingir o inefável contido em Verlaine e sublinhado por Fauré, e o compositor e pianista Jorge Croner de Vasconcelos, um dos maiores talentos da nova geração.

E esperemos que a época não acabará sem termos ensejo de falar sôbre produção portuguesa.

FRANCINE BENOIT.

CRÍTICA

CLÁSSICOS

MARILIA DE DIRCEU E MAIS POESIAS, POR TOMAS ANTÓNIO GONZAGA, COM PREF. E NOTAS DO PROF. M. RODRIGUES LAPA. COL. DE CLÁSSICOS SÁ DA COSTA, LISBOA.

A nossa historiografia literária tem pecado por um excesso de arqueologia sôbre uma crítica quási ausente. Os clássicos morrem às mãos dos autores de selectas e dos investigadores provincianos; salvam-se-lhes os papéis de identidade em prejuízo daquilo que os identifica a sério — o génio ou o talento. Assim, a história da crítica portuguesa tem de se resignar a uma pobre teoria de comentadores e bibliógrafos, de que raro emerge uma intuição verdadeiramente crítica. Faria e Sousa, Dias Gomes, Costa e Silva ainda têm o desconto dos tempos. Mas Cândido Lusitano é um mau Boileau atrasado, uma espécie de Castelvetro. Chega-se a Teófilo e temos história literária. Mas onde estão os equivalentes de Sainte-Beuve e Brunetière? Moniz Barreto trabalhou pouco. Talvez «discernir» não seja a vocação dos portugueses.

Assim se explica que, a-pesar-da voga de Gonzaga, apoiada em várias reedições, o seu nome tenha caído e o sentido da sua obra esteja pouco menos que perdido na nossa tradição poética. Rodrigues Lapa, dando-nos esta excelente edição de *Marília*, que poesias dispersas e inéditas valorizam, permite-nos situar o poeta no forte lugar que lhe compete.

Eu creio que Lapa, inspirado de-certo por uma sensata moderação de editor-crítico, não dá com tôda a afoiteza o passo que seguramente esboça ao afirmar que a poesia de Gonzaga é, «muito mais do que um pressentimento» romântico, «um começo de realização». Sei que lhe falta aquela última efusão confidencial, aquele remoto dissolver da intimidade que caracteriza o lirismo romântico europeu. Mas, como muito bem diz Lapa, «os processos da educação literária do tempo» «deram um timbre muito especial ao nosso romantismo», uma atenuante ou mitigação, que Georges Le Gentil foi talvez o primeiro a denunciar. Ora, dentro dêsses limites, eu não vejo que a nossa poesia escolarmente romântica traga, a não ser a de Herculano, grandes novidades sôbre a de Gonzaga. A poesia mais ousada de Garrett, a das *Fôlhas*

Caídas, está já rìtmicamente anunciada em composições do tipo da lira 7.ª da I Parte de *Marília*, e o próprio João de Deus do verso de quatro sílabas, admirável para falar de passarinhos em silvados com uma rapidez de raio de sol e de vôo, se encontra quási maduro em poemetos como a lira 25.ª da II Parte.

No ponto de vista histórico, é pois *Marília* um elo considerável na cadeia que traz a poesia portuguesa à sua expressão moderna, e se o seu carácter superficialmente erótico lhe não dá consistência, a sua sinceridade, o seu tom imediato e as suas formas excedem quási tudo o que se fêz de Camões até ao autor.

A perícia da versificação de Gonzaga e a frescura com que consegue fazer-nos tolerar um pastoralismo agonizante são bem pouca coisa em face do seu começo de poder confissional, da sua coragem em se acercar de temas até então nitidamente impoéticos, e sobretudo da ingenuidade madrigalesca que o aproxima da verdadeira poesia de amor. Talvez seja êle o primeiro que diz com consciência «que Cupido é deus suposto». Nas suas pastorais, *fiadas comprarei as ovelhinhas / que pagarei dos poucos do meu ganho*, e, em suma, a vida do pastor tem já um ideal de poesia sem Arcádia, de doçura à lareira, onde a história do poeta, ao lado das fábulas campestres, é a única que tem a verdade por si (II, 15). «O gado pasma e não come» — a ovelhinha é romântica.

Mas êste prè-romantismo de Gonzaga não se fica pelo arranjo do quadro exterior dos sentimentos: vai à essência dêstes, cria-os e define-os. O estado de necessidade poético, «o abutre da saudade», torna-se «dor activa», «pesar activo», e só então o mundo exterior confirma a íntima desolação. A ausência da mulher desfoca a atenção do namorado; todo êle é sonho e evasão: passa duas vezes o arado pelo mesmo sulco, e *ao minuto, ao breve instante / finge um dia o meu desgôsto*. É por isso que a inspiração de Gonzaga se não pode acomodar às mudanças de tom que lhe aconselharia a suposta nobreza dos outros géneros poéticos: vai a dizer «herói e guerra, / e só Marília *digo*». «Marília», expressão que sobe de vocativo constante na estrofe a tema e título de uma obra inteira, é um sinal absoluto da poesia de Gonzaga, a tónica da sua confissão. *Quando apareces / na madrugada, / mal embrulhada / na larga roupa, / e desgrenhada, / sem fita ou flor; / ah! que então brilha / a natureza! / Então se mostra / tua beleza / inda maior. // O céu formoso, / quando alumia / o sol de dia, / ou estrelado, / na noite fria, / parece bem. / Também tem graça / quando amanhece; / até, Marília, / quando anoitece / também a tem.* Eu creio que não é preciso fazer grandes descontos de vocabulário para aceitarmos isto como poesia viva. Com isto fêz João de Deus uma originalidade que ninguém se lembra de reconhecer ou sequer referir a Gonzaga.

O degrêdo do poeta, implicado na conjuração mineira, em 1792, deu aos seus amores com Marília (brasileira de quinze anos, Maria Doroteia) uma projecção amarga, que, se é difícil de conciliar com o casamento do degredado com uma herdeira rica de Moçambique (não esquecer que Gonzaga era um bom magistrado, sabendo muito bem o seu direito civil...), abre à sua inspi-

ração maior horizonte humano e uma sinceridade mais directa. Desde a prisão na ilha das Cobras tem Gonzaga a atmosfera que as suas fôrças requerem — o cárcere — e a partir do degrêdo um clima romântico de exílio. Disso fará o melhor da substância poética da II Parte de *Marília*. Acabaram-se as delícias amorosas, literárias e forenses do *congresso* de Vila Rica, a amável tertúlia com Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da Costa que ficou célebre na história da literatura brasileira. «As glórias, que vêm tarde, já vêm frias», diz êle; e a sua era sobretudo íntima, uma consciência de grandeza que êle vai aprofundar e casar ao sentimento da velhice.

A emoção da partida enche-se-lhe da dor da ausência, mas também da euforia de um destino. Não só sente o mar como puro poeta marinho, clássico (e que forte visualismo o da onda direita ao costado: *o navio se deita / e ela finge a ladeira / saindo do outro lado!*), mas como o próprio começo do apartamento irremediável. No cárcere, fizera tinta do fumo da candeia, descobrira no escuro o retrato de Marília. Levanta-se da tarimba ao alvorecer, deixa esfriar o seu triste rancho de preso, não se penteia. O dia passa e morre nas grades de ferro; *vem o forçado acender-me / a velha, suja candeia; fica, Marília, a masmorra / inda mais triste e mais feia.* O galo cantou três vezes; o Amor persuade o preso a que se prepare para o sonho: *não respondo uma palavra; / a dura cama componho, / apago a triste candeia, / e vou-me logo deitar.* Não é preciso «explicar» a alta novidade dêstes acentos na poesia portuguesa do tempo, esta ousadia de um inconfidente de Minas que já sabe pôr-se experimentalmente em *état de rêve*, como um sûper-realista.

A vivência da própria grandeza pela perenidade da memória parte em Gonzaga dos rebates de velhice (apaixonado aos quarenta anos). Ainda tenta substituir a muleta do inválido pelo braço de Marília, ao pé de quem *verterão os meus olhos duas fontes, / nascidas de alegria*; mas o degrêdo tudo afunda, e refugia-se então num ascetismo orgulhoso que se nutre do palpite da glória: a sua alma é forte, pode com tudo — *um coração maior que o mundo / um coração, e basta, / onde tu mesma cabes.* «Viver justo» é a sua noção do herói moral.

Êste refúgio do amoroso num depuramento interior ditado pelos seus infortúnios civis salvou Gonzaga da frescura deliciosa mas às vezes demasiado fácil do seu lirismo. A prisão deu-lhe, aliás, a cerrada unidade de tema e forma de alguns poemas, que no resto da obra é rara. Assim, na II Parte, a lira 19.ª; a grave lira 28.ª, que começa pelo belo desdém da cicuta como meio de suplício *(procura outras bebidas / que apressem mais a morte)*, e fecha com o estoico desafio a maiores males; emfim, a lira 37.ª, de uma ligeireza garrettiana, com a fuga a Minas pela estrada da Igreja Nova, direito a Vila Rica, e o retrato de Marília levado de cór com esta graciosa suficiência: *O seu semblante é redondo, / sobrancelhas arqueadas, / negros e finos cabelos, / carnes de neve formadas.*

Um poeta que morre em 1810, aos sessenta e seis anos, com tal voz, e é capaz de se invocar a si mesmo com êste verso que o maior poeta de

hoje seria capaz de assinar — *enche todo o contôrno de alegria* — não é positivamente carne de erudição, mas em todos os tempos e lugares um puro e autêntico poeta.

VITORINO NEMÉSIO.

POESIA

POESIAS ESCOLHIDAS, POR JOÃO CABRAL DO NASCIMENTO. LISBOA, EDIÇÕES BIBLION, 1936.

É inegável que dêste voluminho se desprende uma impressão de verdadeira poesia, mas sem a fôrça que lhe quiséramos. Fôrça que em João Cabral teria de ser medida pelo pulso calmo que se sente bater em todos os poemas, sem que uma versificação demasiado presa a certas tradições mortas lho desembarace e o avive.

Começo por tamanha objecção para mostrar como a nossa entrada e saída num livro dêstes nos faz exigentes. Lá está um poeta prisioneiro de não sei que insuficiência passageira, uma espécie de mêdo aos tons afoitos, senhor de um ritmo notável, que só não é puro quando o lugar comum entra com êle e alguns bordões de métrica antiga o abafam.

No entanto, se até às *Poesias Várias* dificilmente se escolhe uma composição íntegra, a-pesar dos versos felizes espalhados aqui e além, nessa parte do volume há pelo menos um poema perfeito — o que começa: *uma coisa de nada se avoluma*, e, seguindo numa suave indeterminação, perfil do «sonho preso», errante, que se extingue como um soluço e *os passos sôbre as húmidas areias*, fecha num estado de esperança e de renúncia dado com sério lirismo. Nem faltam por lá estrofes inteiras a anunciar aquele caminho de João Cabral do Nascimento que o leitor gostaria de seguir de uma ponta à outra do livro. As notas marítimas são bastante puras, quer nos abram o horizonte da Madeira rasgado de navios, quer simplesmente nos projectem na vaga ressonância do mar.

Mas a poesia de João Cabral tende sobretudo às notações de intimidade. Talvez porque o poeta vem dos lados em que Sardinha tentou uma poesia de motivos castiços, saüdosa de princesas e de repuxos de pátios portugueses (e lembro-me de que João Cabral deixou, dos seus tempos de Coimbra, alguns impecáveis sonetos dessa inspiração), fica-nos dêstes versos um bom sabor a passado e uma finura de vida resignada. Disso é exemplo outro pequeno poema perfeito (e aqui está como os críticos decidem de uma penada sôbre o valor absoluto de uma coisa tão querida a quem a escreve, a poesia, e que tanto depende da hora de humor em que nós, os de fora, a vivemos!). Começa pela marcação de um silêncio, borboletas, uma bica de água abstracta. Sobe ao

apetite de «prender o tempo», guardá-lo numa rosa orvalhada. E fecha com estes admiráveis versos:

De velha, a água enruga-se no poço...
Tomba do cális, sôbre a terra, o orvalho.

Decididamente, João Cabral do Nascimento acabará por dar-nos um livro todo assim.

VITORINO NEMÉSIO.

SINAL DE ALARME, POR ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA. COIMBRA, 1938.

São tantos os livros de versos que em Portugal se publicam; são tão vazios, tão insignificantes quási todos êles, — que forte motivo será de louvor o aparecimento dum livro como o do poeta que agora se estreia: António Ramos de Almeida. Escrevi apenas o nome do poeta, omitindo propositadamente o nome do livro; — e isso para mostrar que, se o livro não é insignificante, o poeta é incontestàvelmente superior ao livro. Na verdade, poucos são em *Sinal de Alarme* os poemas totalmente perfeitos e alguns têm até um ou outro pormenor de evidente e desconcertante mau gôsto. Mas, se isto é certo, é também consoladoramente certo que em todos os poemas se revela uma fôrça capaz de exprimir-se com um acento humano pouco habitual em poetas nossos. Não me refiro agora ao que no livro se possa encontrar de amostra tímida daquilo a que é de uso chamar arte social; — pois é essa faceta a que em Ramos de Almeida me parece mais forçada, mais superficial e com mais mau gôsto expressa. Não me refiro ainda à ousadia que representa afinal o uso de têrmos sem direitos na cidade poética, — bem que isso já represente um salutar afastamento de preconceitos e a manifestação dum desejo de exprimir estados de alma com a palavra mais adequada. Refiro-me, sobretudo, à qualidade, à solidez, à rijeza que revelam os motivos cantados por Ramos de Almeida, tão longe das deliqüescências fúteis, e à maneira como os exprime.

É inútil procurar neste livro aquelas linhas essenciais que definem uma personalidade. Nêle ainda tudo é dispersão, desencontro, encruzilhada, — promessa. Mas há promessas tão felizes, uma tal aptidão do poeta para se encontrar e para dentro de si encontrar alguma coisa, é tão viril a sua voz e tem esta já inflexões tão certas e tão belas, — que não é difícil adivinhar em Ramos de Almeida um dos raros que vale a pena saüdar e um dos raros em quem vale a pena ter confiança. Com efeito, uma subtil mistura dum lirismo doce com um lirismo brutal, de sexo com amor casto, um delicioso trânsito entre céu e terra, entre estrêlas e lama (o livro começa com uma invocação do poeta a sua mãi, onde há coisas belas e coisas muito espantosamente más, e termina com poemas de amor), — são a credencial prometedora sôbre a qual fazemos nossa fé. Outros lhe darão conselhos. Outros lhe destacarão poemas.

Outros lhe encontrarão influências. Outros — que não nós. A vida só é bela quando primeiro se queimou. As chamas que queimam o poeta e o lôdo que o macula são precisos para a sua purificação. Ai daquele que ao nascer não sente na cara uma bofetada dada pelos homens... E ai daquele que só por si não é capaz de vingar essa bofetada...

ALBANO NOGUEIRA.

INSTANTES, POEMAS DE JOÃO JOSÉ COCHOFEL; *RELEVOS*, POEMAS DE FERNANDO NAMORA. PORTUGÁLIA. COIMBRA.

Um livro de versos escrito aos vinte anos só pode ser uma promessa e nunca uma afirmação definitiva de personalidade. Aqueles que em tal idade e num primeiro livro oferecem a esperança de mais, deram o passo de início.

João José Cochofel e Fernando Namora, dois poetas de dezóito anos, conseguiram com os seus primeiros ensaios poéticos entrar na causa literária. Ambos possuem influências, inevitáveis em quem principia, mas ambos revelam o germe de verdadeira personalidade estética capaz de se expandir e de se realizar.

João José Cochofel possue uma virtude rara na sua idade: é um poeta que encontrou o seu ritmo; por isso o seu livro é formalmente superior ao de Fernando Namora. A sua maneira de versejar é, dentro da corrente que escolheu, quási perfeita. Se formalmente a poesia de Cochofel é equilibrada, fundamentalmente é monocórdica, bastante igual e repetida. Ao contrário da regra geral dos poetas que começam — Namora pertence à regra geral — Cochofel não realiza com pouca segurança e insuficiência formal os muitos caminhos que pode seguir, mas sim dá com certa perfeição um único caminho. Desde a primeira poesia do livro até à última, que êle nos oferece decadência, abandono, impossibilidade de luta e reacção. A sua personalidade não parece de um jovem, a sua poesia é cheia de cansaço e de irremediável, que torna o seu livro angustioso, doentio e frágil.

Relevos, de Fernando Namora, é um livro formalmente mal realizado, mas revela um poeta com muitos bêcos com saída. A sua poesia é feita de impressões e de sugestões que constituem uma reportagem da vida, superficial e variada. Namora abandona-se demasiado ao seu talento fácil, aprofunda pouco as suas atitudes, mas o tempo encarregar-se-á de o fazer descer ao fundo do seu poço. Não é um poeta fechado em si, sofrendo uma angústia subjectivista exacerbada em decadência ou megalomania. Na sua poesia há muita dádiva, sensibilidade capaz de aderir à vida, aos homens e às coisas que o cercam.

Ambos estes poetas sofrem influências, já o disse e já o disseram outros críticos, mas as influências são, quanto a mim, secundárias.

ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA.

PORTUGAL, POEMAS POR RAMIRO GUEDES DE CAMPOS. EDITORIAL IMPÉRIO. LISBOA, 1937.

A poesia é, em boa verdade, um casamento de amor com a vida. Quere dizer: um *acto* essencialmente humano e deslumbrado. Poeta, por isso, será aquele que tiver consigo, para o espectáculo da vida ou das ideas, uma atitude moral, emocional ou intelectual, de *adesão*. Não pode haver poesia sem o suor ou o sangue do Poeta nos seus cantos. Um Villon, sob êste aspecto, está fraternalmente vizinho de um Baudelaire ou de um Goëthe; e um António Nobre de um Antero ou de um Fernando Pessoa. Daí, a necessidade de se pugnar pela vernaculidade da poesia. Deixe de dizer-se que há poetas de diferentes espécies: só há os poetas e os não poetas. Nas *Cartas a um Jovem Poeta*, Rilke expõe a Franz Kappus que a poesia é «uma vasta maternidade, como que uma paixão». A avidez de beleza e a de ritmo, de per si, não são poesia. Beleza, procura-a um romancista, um crítico, um filósofo, um escultor. Bem sei que, algumas vezes, os romances, as críticas, as dialécticas e os bronzes são também poesia: mas isso só excepcionalmente, quando, como sucedia com Amiel, êsses artistas *entendent deux voix*. A poesia parte de duas fatalidades: a *cósmica*, que é a que liga o Poeta à terra, e a *estética*, que é a que torna o Poeta um ambicioso da beleza, seja esta a formal, seja a intelectual. Aquele que limita a sua sêde à água da rumorosa fonte de Castália é porque não é Poeta: é simplesmente um homem com sêde. Melhor forma deu Jean Cassou a esta verdade escrevendo no seu já clássico *Pour la Poésie* (1) que *la joie de proférer des rythmes est interdite en ces temps de deuil*, interdição da qual se escapam, aliás, por concessão do destino, grandes poetas como José Régio e Jorge de Lima.

Estas considerações vêm a propósito do livro de poemas *Portugal*, da autoria do sr. Ramiro Guedes de Campos, e da confusão que é ainda corrente, infelizmente, entre «versos» e poesia. O sr. Guedes de Campos pretendeu realizar, sob um aspecto aparatoso e musical, o objectivo de Fernando Pessoa na *Mensagem*: dar os diferentes momentos da história de Portugal e a sua grandeza através de legendas em verso. ¡ Eis uma cândida e ingénua presunção que só um não-poeta pode acalentar! A poesia deliberadamente patriótica não é possível senão quando, como sucedeu em Camões, o *universal* se condensou no *local*. Sim, nada de confusões! Pode quemquer chamar a Portugal, como o sr. Guedes de Campos, «sonho de ondas e estrêlas»: mas qual o resultado poético? Só êste: rimar *estrêlas* com *belas*. Mas se se escrever, como o fêz Fernando Pessoa, que Portugal é o rosto com que a Europa sempre fitou o mundo e o futuro, já é obter um resultado *poético* sem necessidade de um dicionário de rimas. Ora, o sr. Guedes de Campos convenceu-se de que coleccionar palavras belas e musicais era fazer poesia, e dêsse mau conceito usou e abusou em todo o livro. O seu resultado foi, por isso, alambicado e inútil. Sôbre o P.e António Vieira, o sr. Guedes de Campos cometeu um crime de

difamação literária (e o mesmo acontece, no final, para com Camões): atribui-lhe um sermão em verso bastante incerto gramaticalmente (por ex. *que estas terras / que assim com tanta lástima as ganhámos / assim de as perder tôdas as hajamos)* e contendo, no final, uma heresia capaz de levar o jesuíta, em vida e no seu tempo, à fogueira! Sôbre o Infante, Afonso de Albuquerque, Mousinho e Salazar, o sr. Guedes de Campos abre os seus opulentos tesouros verbais e enche várias páginas do seu livro com adjectivos e frases pomposas. Até que o livro se encerra com o *Credo da Nova Geração*: é então que alguma coisa diz de si o sr. Guedes de Campos.

Efectivamente, o autor de *Portugal* tem manifestas possibilidades literárias: mas uma coisa é a *literatura* e outra a *poesia*. A expressão literária, sem a alma do poeta ou a substância do seu canto, não passa de um simples vestuário: mas, sob êsse ponto de vista, há que reconhecer em Guedes de Campos grande talento de costura. É capaz, como poucos, de escrever imensas quadras ou poemas, com rimas certas e impressionante entono musical; mas, ao fim, se se procurar a intenção ou o conteúdo dessas quadras ou poemas, o resultado será fúnebre e melancólico: nada!

A *eloqüência* (cito Junqueiro e Vítor Hugo) e tôda a consabida *manie de l'énorme* de que fala Nicolas Ségur, são evidentes desperdícios literários. O próprio Roger Secretain, no seu magnífico livro *Destins du Poète*, chama, por isso, a Hugo, «um demagogo de génio». Mas Hugo foi um verdadeiro poeta e, assim, a-pesar-da pomposa retórica, os seus materiais líricos sobrenadaram como azeite à tona de água. Mas Ramiro Guedes de Campos, no seu livro, apenas demonstrou a já assinalada *habilidade* da forma. Mais nada. Repito: o seu resultado final não podia deixar de ser, por isso, senão fúnebre e melancólico.

MANUEL ANSELMO.

ROMANCE E NOVELA

CARTAS DE AMOR (1898-1899), POR CARLOS MALHEIRO DIAS. LISBOA, 1937. *NOME DE GUERRA*. POR JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS. COL. DE AUTORES MODERNOS PORTUGUESES (DIRECTOR, JOÃO GASPAR SIMÕES). EDIÇÕES EUROPA, LISBOA, 1938.

Estas *Cartas de Amor* de Malheiro Dias não podem ser senão pretexto para uma homenagem à sólida obra dos primeiros tempos do autor. Feitas de uma matéria de fundo romanesco, «literárias» da primeira à última linha, custa a crer que a data da sua composição corresponda à do correio, e, assim, a hipótese de se tratar de documentos mais ou menos autênticos parece arre-

dada. Se, por outro lado, o escritor transpôs para a sua mocidade estados amorosos tardios ou só agora valorizados, como admitir que a pena da *Paixão de Maria do Céu* seja a mesma que lavra estas frases tão sem vida, perdidas de todo o verdadeiro estilo e personalidade?

O problema do declínio de um poderoso escritor como foi Malheiro Dias tem num livro como êste um dos seus dados mais cruciais. Desprende-se da leitura das *Cartas* não sei que impressão dolorosa de uma fase que só não é de afundamento porque uma obra cheia de consistência e de beleza como é a que deixa Malheiro Dias nunca se perderá na literatura portuguesa.

Com efeito, que valor podem ter simples tiradas de arroubo amoroso, cheias de metáforas deploráveis, com lugares comuns aflitivos, sem a mínima humanidade que nos faça esquecer tanto detrito? «A feminil delicadeza do seu sentimento veio cair no meu amor como o luzeiro de uma estrêla nas águas turvas de um lago». Isto, que ainda não é do pior, lembra o que há de mais caduco em Pinheiro Chagas. Êsse ao menos dizia na sua *Cruz de Brilhantes*: «Amor — lago que a brisa encrespa e que já se julga oceano!»

Emfim, esqueçamos êste mau sonho das *Cartas de Amor* na releitura de romances como *Os Teles de Albergaria* e *Filho das Hervas*, e de novelas como *A Vencida*, em que uma impecável arquitectura realista se aligeira de figuras de um romantismo suavemente português, cheio de lágrimas, de sugestões decorativas, de um tão seguro desenho do carácter feminino e resignado da nossa gente. Mesmo livros como as *Cartas de Lisboa*, *Em Redor de um Grande Drama* e *Zona de Tufões*, embora marquem o desvio de um grande escritor para temas que certamente impediram a sua forte vocação novelística de dar todos os frutos, são, como estilo e gôsto, do melhor que a prosa portuguesa conhece. Nome que assim se firmou não há nada que o estrague.

★

José de Almada Negreiros, conhecido como grande desenhador, artista dos mais originais e modalizados que temos, estreia-se agora «em ponto grande», como êle talvez dissesse, na qualidade de romancista. Vamos já ver por que é preciso tomar esta palavra, no caso de Almada Negreiros, em sentido lato de autor de ficção narrativa. O que importa desde já é fixar o alargamento de meios de expressão em prosa que se deu neste singular artista, desde êsses pequenos e paradoxais escritos entre poema e conto, conto e ensaio, ensaio e poema, que são, por exemplo, *K4 O Quadrado Azul* e *A Invenção do Dia Claro*, até às notáveis revelações de teatro publicadas em revistas, e a êste *Nome de Guerra*.

Como se sabe, Almada pertence à grande e apupada geração que para aí se chamou *futurista*, talvez pelo pressentimento popular de que o futuro era dela... No grupo de *Orpheo* e afins, ocupa sensivelmente o centro em temperamento e expressão: friamente poeta como Fernando Pessoa tomado

no ponto de partida das suas diferentes mensagens líricas; prevalentemente intelectual como êle, de uma inteligência que esteve pelo menos um dia ao serviço do absurdo, tal a de Mário Saa; decorativo e *jongleur* como Mário de Sá-Carneiro, dadaïzante à Ângelo de Lima, revolucionário plástico com Amadeu de Sousa Cardoso, encenador das próprias atitudes como Santa-Rita Pintor.

Ora, esta posição e natureza de «centro» deu a Almada tôdas as riquíssimas virtualidades e as limitações dos espíritos-expoentes, tais como os gerou sobretudo a Renascença e em que a inextricável encruzilhada de dons devora a substância e a humanidade. Deus me livre de acusar uma personalidade como a de Almada de insubsistente e deshumana! O problema é difícil: temos diante um homem de pé, com alma e tendões no sítio, mas emfim um homem como o Apolo ou o Discóbulo, um homem a que «se chegou» por uma superior manobra de aritmética, resolvido e doseado, homem que é ao mesmo tempo o *fiat* e o *fieri* de si mesmo; deixem-me dizer: o artífice e o artefacto.

Tudo o que estas pessoas exprimem vem cheio de medida e de pulso, mas o próprio excesso de perfeição as dessangra um pouco: há entre as suas representações da vida e a vida mesma a diferença que vai de uma mão desenhada por Rafael a uma mão desenhada por Rembrandt — ou, se quiserem um símil literário, de um soneto de Petrarca ou Camões à-Petrarca à autêntica canção camoniana. A extrema pureza da matéria plástica e a mèstria do golpe demiúrgico classicizam logo a obra, isto é, não lhe dão tempo a acabar de criar-se na vida e como a vida.

A razão desta virtuosidade integral (porque o caso de Almada não é a do virtuosismo de forma; a sua expressão, no desenho e na prosa, tem até uma elementaridade e uma negligência que cingem admiràvelmente o carácter espontâneo e sobretudo simples da vida) está no predomínio da inteligência sôbre a sensibilidade — ou melhor, no carácter agudamente sensível, sensual, de uma inteligência que impregna em Almada tôda a extensão do ser, lhe vigia todos os acessos e saídas, obriga a passar pelas suas operações tudo o que tem a representar. Daí o carácter um pouco abstracto e geométrico da sua arte. Rigor, sinceridade, pureza — mas sinceridade fiscalizada, pureza culta, rigor emfim.

No desenho, uma geometria que um romantismo voluntàriamente ultrapassado aqueceu, e — máximo centro de interêsse — o equilíbrio. Se é uma varina o motivo, a sua humanidade, a sua fôrça, tôda a verdade dela nos há-de vir do ritmo, um dinamismo a que o lápis de Almada dá ordem para se fixar no ponto de maior expressão. Se Pierrot e Colombina contracenam, a curva de um tem o ramo final na curva do outro, também entram num sistema puramente dimensional em que não há margem para insinuações de sombra, esbatidos, fusões. Por isso os maiores atrevimentos de Almada taparam logo a bôca ao filisteu com o seu impecável desenho, a necessidade euclidiana de um traço alto e exacto como o sol.

Ora, na prosa de Almada Negreiros verifica-se a mesma linearidade prodigiosa, talvez ainda mais elementar que a do seu desenho. Êle vai às palavras, desinfecta-as, urde-as de novo. A composição resulta de uma naturalidade de fala corrente; mas, como o esfôrço foi grande, a fala ficou às vezes infantil, e quando vai a exprimir coisas do mundo do adulto, dá-nos um pouco a impressão de um Rousseau-aduaneiro da prosa, e um não sei quê se recusa em nós a receber aquele discurso como linguagem novelística. Aliás, *Nome de Guerra* não é precisamente um romance. A vida que nêle pulsa, e é considerável, não se «reapresenta» sempre, não está revitalizada segundo as leis do género. Em vez de deixar desenrolar-se inteiramente aos olhos do leitor a história de Antunes e Judite, Almada preferiu dar-lhe um mínimo de tópicos e recobri-los da refracção psicológica que a vida produz no Antunes. Os actos, se não estão ausentes, estão esquematizados — é certo que quási sempre de uma maneira psicològicamente precisa, mas a que falta a progressão lenta e natural do acontecer.

Era a esta técnica envolvente do romance que eu queria ver Almada Negreiros chegar com os seus raros dons. Sim, porque a êste livro só falta um pouco menos de estilo «primitivo», excelente para desengordurar uma língua de retóricos mas insuficiente como único material de construção, e aquela atitude um pouco mais «sábia», mais «profissional» no lançamento geral da intriga, verdadeira efabulação escolhida num meio social e num ambiente físico amplamente caracterizados, largamente «deixados ver», e que Almada, em vez de desenhar ou pintar, discursivamente comprime.

A falta dêsse ambiente, a ausência de um quadro concreto de acção é tanto mais sensível quanto Almada entremostra as altas qualidades de o dar. Desconsola-nos a falta quási sistemática de árvores, pedras e tropeços quando os personagens estão na rua; a falta de móveis, de empecilhos, uma escôva que seja, quando contracenam em casa. A presença das coisas materiais na vida humana, dando-lhe resistência, reforçar-lhe-ia o sentido. Ideas, emoções e actos pedem localização, uma «física» que ora seja testemunho e contraste da nossa febre, ora suporte e cúmplice de mistério.

«O Antunes estava à janela. Daquele ponto alto via-se grande parte da cidade e sem interêsse para o Antunes». — Êste *découpage* de Almada parece ser um dos principais artigos do seu credo de novelista. E, no entanto, que admiráveis notas de ambiente espreitam no livro! O mundo exterior é dado com esta fôrça de sentido: «Mas a vista era a melhor do quarto. Daquela água-furtada seguia-se o Tejo por aí acima, desde o mar até perder-se à esquerda. Em redor as casas ficavam devassadas por aquela janela de telhado, e as traseiras dos prédios com a actividade das criadas davam ao Antunes a impressão de entrar no segrêdo dos andares. Uma por uma, cada janela por onde os seus olhos entravam sabia-lhe a ninho». Ou a mesma vista, da cama, que referencia tão bem o estado de triste aquiescência do Antunes: «O quadrilátero ôco da janela no céu. Uma voz cantava uma modinha. Seguramente

uma criada. Aparte o que cantava, a voz era reconfortante para os bons ouvidos. Teria ela apenas passado bem o dia? ou era a eterna voz feminina que só o masculino ouve? O Antunes ia estragando tudo, pois deu-lhe vontade de ir espreitar a dona da voz». E esta poderosa projecção de amargor português: «No fundo do pátio os andares mais baixos acendiam as luzes. O Antunes descobriu que a noite nascia da terra. Um transatlântico imenso custava a deslocar-se do cais, como um mau pensamento leva tempo a deixar-nos. O resto do dia juntava-se todo a oeste. A outra margem perdia o volume e achatava-se num plano. Cada vez ia cabendo mais tudo dentro de uma só olhadela. Poder-se-ia ver Portugal inteiro de uma só olhadela, como no mapa, em aeroplano?»

Mas êste poder de notação incisa e de carga de sentido nas coisas não pára aqui. O clima de um quarto, depois de uma «cena»: «O Antunes começou a tirar o casaco muito devagar, como era o próprio tempo naquele momento difícil. A roupa que ela despira estava para cada lado no chão, no tapête, no oleado, como para deitar fora: meias, vestido, camisa, cuecas, chapéu, ligas, sapatos, luvas, tudo no chão, tudo para deitar fora». Combate do meio exterior com a câmara escura: «O Antunes não queria nada, nem a luz do dia. Fechou as janelas com as portas de dentro e deitou-se. Desejava dormir e acordar só dali a muito tempo, quando já não se lembrasse de nada. Mas as janelas fechadas, em vez de apagarem a realidade, descobriam a câmara escura e focavam nitidamente dois retratos de mulheres que não estavam nas paredes negras do quarto às escuras. Eram dois retratos bem seus conhecidos, mas não lhe evocavam absolutamente nada, não lhe diziam mais do que dois bilhetes postais ilustrados com umas caras quaisquer. Não passavam de duas estampas usadas, para rasgar. As janelas fechadas pegaram-se com a noite e os dois retratos ficaram acesos até de madrugada». Finalmente a perfeita e poética fusão do estado íntimo com a terra, verdadeira vivência de tempo sideral, que abre o capítulo LVII.

Se Almada não tem mais que alargar a capacidade de ajustamento das vicissitudes do seu *guignol* ao contôrno, e sobretudo à atmosfera, também dispõe de uma rica escala de tons para dar aparência aos personagens. Um dêles «pôs simpatia aos cantos da bôca e foi-se». Antunes, de-repente numa igreja, devia receber e não pôde o halo místico: «aquelas abóbadas ressoavam de uma maneira que o apanhavam destreinado». E, se pusermos de parte o retrato anatómico de Judite no capítulo XXXVIII, óptimo relato plástico dos seus elementos de beleza mas negação da maneira como um romancista faz visual a própria criatura, a sua «figura» é perfeita: «Só agora o Antunes reparava que [Judite] era extraordinàriamente míope e que arrepanhava a cara tôda num trejeito azêdo para deitar a vista à distância que queria». Um estranjeiro que vai um dia com ela «era enorme, fora da proporção portuguesa». Ela sai faïscante do automóvel: «O volumoso casaco de peles parecia guardar ainda a corpulência da enorme fera esfolada, e só deixava de fora uma máscara de

pó de arroz e duas canelazinhas de menina». «A diferença entre o perfil e a frente» de Judite «era esmagadora. Ela tinha escarrada num focinho animal a triste vida que levava. A fisionomia era canalha e grosseira, e o seu perfil, nobre e puro, não cabia ali». E o Antunes (anémico, tinha um aspecto «que deu azo a que os outros dispusessem da sua vida como de um aparelho para consertar»), aproveitava de Judite «lá no mais fundo do coração dela o sítio de um diamante luminoso, autêntico, inalterável, pequenissimo, uma recordação de valor apenas estimativo».

O «não é para pessoas o decifrar pessoas», de Almada, não se entende senão com o Antunes: Almada dispõe de uma psicologia de afino tal que, sem perder em intuïção, se exprime com um rigor de tratado, que não conheço em nenhum romancista português e faria inveja a muito pensador. O tio do Antunes, admirável tipo do marialva burguês, que é pena passe tão de-pressa e não seja mais activo do que «contado», «sentia-se tão arraçado, tão bem servido pela natureza, que tudo em redor se lhe oferecia e aguardava a sua iniciativa. A realidade era um ângulo com o vértice pôsto nêle». Tirado das suas exuberâncias, murchava: «o homem da grande presença não sabia estar sòzinho». E esta abundância de aforismos, de leis do espírito: «quem pensa sòzinho não quer senão a verdade, as justificações são por causa dos outros»; «os atentos são os únicos que não ignoram quanto a distracção dos sentidos lhes limpa a própria atenção»; «ninguém pode escolher o que connosco se passa até à chegada da nossa consciência»; «leal quer dizer: conforme a lei; há uma lei que rege o fluido humano; a imaginação, espelho dêste fluido humano, tem uma lealdade que não é destruível nem pelo próprio»; «a nossa existência pessoal fica abrangida pelo campo de acção das vontades que nos precederam; o nosso verdadeiro campo de acção está para além da nossa existência, no futuro»; «há em cada pessoa um espírito de vitória que é o mais legítimo da sua vida íntima»; em Antunes «esteve quási a prevalecer o legal, isto é, conforme a lei para todos, sôbre o leal, ou seja, conforme a lei para cada um»; «a sociedade é uma medianía a transpor pessoalmente»; «há de facto diferença entre aqueles que têm capacidade para suportar sòzinhos o pêso da atmosfera e aqueles que apenas ombro a ombro resistiriam ao quotidiano» — máxima profundamente completada por êste achado de psicologia das multidões: «fazer parte... das massas ignorantes e inconscientes, ter a inconsciência e a ignorância dos que nada sabem e vivem assim mesmo; será uma grande desgraça, mas êles aí vão todos juntos!»

Fiz tôda esta embaraçosa casuística para provar como há em Almada, um pouco avulsamente, os principais grandes dons do autêntico romancista. Claro que esta clarividência psicológica que documentei é mais especulativa que aplicada: precisava desdobrar-se, incidir mais vezes no vivo; mas Almada também sabe disso. Depois, a sua faculdade de fazer funcionar a vida reflexamente, no plano do espírito, é — insisto — admirável, e estranha numa pessoa que o português médio considera meramente um artista e que muito *clerc*

nacional julgará de uma cultura corrente (um homem da *Brasileira* do Chiado!).

Depois, a sua fôrça de construtor novelístico, os seus dinamos da acção só sofrem da compressão que lhes faz o moralista (os capítulos XXXIX e XLI são modelares no género), emfim do carácter assertivo de todo o livro e da falta — essa, a meu ver, muito sensível — da arte das transições, do «tempo» de crescimento da intriga, sua complexidade e nuances. De resto, isto mesmo é desmentido por belas e rápidas páginas de contracena e de crise: a marcha do Antunes sequioso de Judite e voltado à esquina em que a perdera, sem dar por isso; os pensamentos subliminais que as janelas iluminadas de Lisboa lhe despertam, tôda uma vida adivinhada e reconstituída para lá das fronteiras dos prédios; a comovente evocação que Judite faz da mãi com «muitos beijinhos» «nas perninhas, nas maminhas»; um fim de diálogo dela com o Antunes, para o domesticar («O mundo é assim, que mais queres tu? Queres emendar o mundo?! Já jantaste?» — «Não!» «Vês, isso é que me custa!»); a cena em que ela, chamando-o por «Luiz», lhe faz desentranhar o fundo do próprio ser, e êle, «minha Judite!», como que lhe restitui a virgindade fazendo «rebentar-lhe no coração e passar-lhe para o corpo inteiro» «um prazer como se pensa que seja a felicidade». Sem falar na sensação de esgotamento que dava à pobre borboleta o sentido de guerra da sua vida; no sonho do Antunes com ela atada por cordas (só pouco dinâmico, mas fortemente simbólico); no passeio dos dois ao Tejo, de madrugada, em que tôda a terra está em fôlha e «o branco das asas ia e vinha e ficava negro nas voltas contra o sol». Emfim, a admirável cena de club em que Judite pede dez mil réis ao Antunes, que lhe estende massos de notas na carteira, e ela acaba por tirar «com dois dedos» e «com tôda a limpeza» só o dinheiro que pedira. Moral da Maria Anã: «— A gente aprende mais passando mal com quem a gente gosta do que com as mãos cheias de dinheiro de todo o gato sapato; não é verdade, ó Judite?»

Êste sabor ramboia e lisboeta de *Nome de Guerra* é aliás um dos encantos do estilo de Almada Negreiros. Estilo forte, imponderável, cândido, feito na raiz do português, capaz de muito mais do que a economia dêste livro condicionou.

«A pessoa verdadeira prefere inimigos autênticos a admiradores sem pontaria» — escreve Almada. Que o autor do *Nome de Guerra* aceite do seu crítico o compromisso destas linhas: uma admiração sincera, com o que se pôde arranjar de pontaria...

VITORINO NEMÉSIO.

P. S. — Já aqui se prestou justiça ao esfôrço das Edições Europa no lançamento desta Colecção de Autores Modernos Portugueses e na sua entrega ao critério de João Gaspar Simões. A apresentação gráfica dos volumes é de um equilíbrio raro.

CAMINHOS MAGNÉTICOS, CONTOS DE ANTÓNIO MADEIRA. COLECÇÃO DE AUTORES MODERNOS PORTUGUESES. EDIÇÕES EUROPA. LISBOA, 1938.

Poder-se-ia, à primeira vista, não simpatizar com o título *Caminhos Magnéticos*: Poder-se-ia supô-lo afim dos de certos livros em que se cultiva uma literatice pretenciosamente *estranha, modernista,* verbalista, ôca. Tal literatice passou... ou vai passando. Há já bastante tempo que o próprio Sr. João Ameal deixou de a cultivar! E o caso é que nunca um livro de António Madeira poderia pertencer a êsse velho género. O título *Caminhos Magnéticos* suponho que exterioriza uma unidade do livro, uma identidade entre contos tão diversos, alguns pelo assunto ou pelo tom: Todos os heróis de António Madeira têm um destino, uma imposição dos deuses ou da vida, *uma coisa que lhes há de acontecer e acontece, que lhes pertence fazer e fazem.* A cada um dêles um certo caminho atrai. Assim o sentimento da fatalidade domina o livro; nem sempre claro, ou claramente expresso, mas sempre — e em parte por isso mesmo — poderoso.

Ora, falando em sentimento da fatalidade, não foi ao acaso que empreguei as palavras *fatalidade* e *sentimento*: É como bem mais sentida do que pensada que a fatalidade nos surge no livro de António Madeira. Que foi pensada, — o título no-lo prova. Mas essa unidade que o título implica arriscar-se-ia a ser artificial, rebuscada, se, repito, a fatalidade não fôsse mais sentida do que pensada nos *Caminhos Magnéticos*; profunda e pessoalmente sentida, à maneira dum poeta ou dum místico. Por isso à palavra *determinismo*, de tonalidade científica menos condizente com êstes contos tão poéticos, prefiro a palavra *fatalidade*; ou a palavra *predestinação*. Predestinados, sim, eis o que são os heróis de António Madeira. Mas a quê — nem sempre se sabe seguramente a quê. O autor antes no-lo sugere do que no-lo diz. No caminho que atrai cada um dos seus heróis, no seu *fado*, há uma larga margem de indefinido e complexo que o leitor pode preencher segundo a sua imaginação, a sua sensibilidade, os seus sonhos. Por aqui se aparenta a arte de António Madeira com a poesia e a música. Consideremos um instante o belo conto *O Lôbo Branco*. Mostra êle a cega persistência duma superstição entre gente inculta e simples: Quem vir o Lôbo Branco — cometerá desgraça. António, o herói do conto, vê a terrível fera: Cometerá desgraça! E de querido que era naquele meio áspero e bom, logo se vê temido, evitado como um pestífero. Ora o caso é que debalde o moço se mostra inofensivo e generoso; debalde a sua bondade aumenta na própria solidão a que o condenam; *debalde êle não comete, realmente, desgraça alguma*: A desgraça vem-lhe cair às mãos, e no próprio momento em que a procura remediar é acusado de a cometer. ¿ Por que fatal coincidência lhe vem assim a desgraça parar às mãos? A estúpida, a cega, a brutal superstição do povo é, ao mesmo tempo, quási verdadeira... E se a

nega o homem culto, o espírito positivo, o realista que é o autor, — o poeta que também é ou o primitivo que espia ao fundo de todo o poeta quási a confirmam. Assim como que há muitos assuntos no assunto *dO Lôbo Branco*. O seu tema acaba por se nos revelar complexo; ou não tão bem definido como à primeira vista se nos afigurara. O mesmo sucede com outros contos do livro. ¿Resultará isso da relativa inexperiência do narrador? Talvez, às vezes, em parte. Mas noutra parte resulta da riqueza da sua personalidade artística, — e tenho esta pequena observação por importante.

De raspão, acabo de tocar numa outra característica geral dos contos de António Madeira: Toquei no que faz, quanto a mim, a superioridade e a beleza dêste livro incontestàvelmente notável, que é a sua natural fusão de realismo e poesia; do senso das realidades e do senso do mistério, — tão penetrantes um como o outro em António Madeira.

Muitas vezes tenho pensado (e tantas vezes o tenho pensado que de-certo já o disse) que só autênticos poetas podem ser grandes prosadores, romancistas, contistas, dramaturgos..., ¿porque não críticos? Claro que me não refiro agora aos poetas (e só êsses, pròpriamente, se chamam poetas num certo sentido especializado, digamos técnico) que são poetas por ser o verso a sua expressão estética mais própria; a sua única expressão estética realmente própria. Êsses, são pouco suportáveis quando escrevem prosa. Refiro-me, sim, aos que, capazes ou não de se exprimirem em verso, são dotados daquele senso do mistério e do vago, daquela sensibilidade ricamente disponível, daquela imaginação tão delirante como precisa e daquela complexidade de intenções ou sentidos sem que não há verdadeira poesia; ou verdadeira arte: coisas que para mim são a mesma coisa.

Ora de livros de prosa sem poesia estamos nós fartos; por mais que nos inculquem seus autores como prosadores máximos! Tais livros não ficam. Dos livros dos poetas que resolveram fazer prosa sem as qualidades que a prosa requere, também estamos fartos. Seus livros também não ficam. Porque se não há grandes romancistas, contistas, dramaturgos, sem aqueles dons que considerei essencialmente poéticos e artísticos (poéticos ou artísticos) também os não há sem outros dons que, para não complicar o discurso, considerarei agora característicos de todo o autêntico grande prosador; embora também os possuam os maiores dos que só em verso se exprimem: (Porque a verdade, senhores, é que em todo o grande escritor se reúnem os dons antes ditos do poeta e os antes ditos do prosador...): faculdade de análise; sentimento da realidade; poder de objectivação; dom de observação; fôrça intelectual; espírito crítico de ordenação e escolha; intuïção de narrador; etc. ¿E será preciso lembrar mais uma vez o imortal La Palisse?: Clarissimo, ainda, que se não pode ser prosador sem saber escrever em prosa: sem o saber por instinto e por aprendizagem; como se não pode ser poeta sem saber fazer versos, no sentido digamos técnico da palavra poeta.

Dizendo que a superioridade dos *Caminhos Magnéticos* está na sua natural fusão de realismo e poesia, melhor diria, talvez, porque fica assim mais com-

pleto, que a superioridade do temperamento artístico de António Madeira está em ser êle simultâneamente um temperamento de prosador e um temperamento de poeta. Leia quemquer os *Caminhos Magnéticos:* quemquer que não seja cego do intelecto ou da sensibilidade — e ainda não tenha perdido a graça de admirar qualquer obra alheia admirável. Reconhecerá que um verdadeiro poeta se revela não só em contos tão evidentemente poéticos como *O Anjo* ou *Os Olhos de Cada Um* (o primeiro dos quais é já uma pequena obra prima) mas também em qualquer dos outros: Poeta pelo poder sugestivo de certas suas imagens, pelo halo de mistério e a *nuance* de fantástico que rodeia vários dos seus personagens, pela ressonância íntima que prolonga as suas descrições, pela complexidade, ou o vago, do verdadeiro assunto, ou pensamento, ou intenção dos seus contos. Poeta por isto — e por tudo em que, lendo um livro como os *Caminhos Magnéticos,* nos sentimos em íntimo contacto com uma sensibilidade e uma imaginação pessoais. E reconhecerá ainda que na evocação do ambiente de Marvão, em *O Conspirador;* no das serras, em *O Lôbo Branco;* na narração da fuga de Paulo, no primeiro conto citado; na das cenas mesquinhas, ou estranhas, ou grotescas, através das quais D. Ramon arrasta a sua angústia; no jôgo das reacções de Ângela ou Maria Lencastre, em *A minha Inimiga;* como em tantas outras coisas dadas com finura e simplicidade raras, — se revela um realista, um narrador, um prosador. Reconhecerá que além das imagens poéticas, muitas há, em cada conto, precisas e nítidas, quási violentas de justeza, pelas quais os nossos sentidos se abrem a receber as próprias sensações do autor; que o achado do motivo, ou idea, ou intenção da maioria (senão da totalidade) dêsses contos bastaria a marcar uma superioridade; que o autor se exprime numa linguagem muito saborosa nas *gaucheries* conscientes, variada de ritmos, quási sempre segura de si, profundamente alimentada do húmus popular, natural nos diálogos, admirável de simplicidade principalmente nos lances capitais. De tôdas estas qualidades quereria apresentar aqui provas, — citando longamente. Impossível. Mas também, ¿não estou dizendo que qualquer inteligência de boa fé as reconhecerá no livro de António Madeira?

Ora de-certo, o livro de António Madeira não é perfeito: Pôsto o incontestável talento narrativo do autor no-los faça esquecer, há tergiversações, rodeios, inexperiências na narrativa. Aliás admirável, a evocação do ambiente quási sufoca, nO *Conspirador* e nO *Lobo Branco,* o interêsse dos personagens e da intriga. Poder-se-ia, e pode, supor perfeitamente dispensáveis as reminiscências de Nietzsche lá onde o autor as mete. A chegada da polaca parece em *A Última Estrêla* um fácil recurso; embora a impressão de irremediável do conto nasça, exactamente, do imprevisto do seu encontro com Maria Celeste. Etc. O caso, porém, é que restrições desta ordem se podem fazer a muitos bons contos dos mais admiráveis contistas; a alguns do grande Tchekhov, por exemplo. O essencial é que no livro de António Madeira haja aquele *essencial* e aquela riqueza que realmente há. Êste livro é dos mais notáveis que há alguns anos têm aparecido na prosa portuguesa. Embora

tanto com o nome de António Madeira como com o de Branquinho da Fonseca o autor já nos tivesse dado importantes fragmentos do seu talento, — os *Caminhos Magnéticos* são, até certo ponto, uma revelação e uma estreia; uma esplêndida estreia. Creio que podemos contar com mais um contista realmente sério (e é que não temos muitos...) e bem possivelmente com um romancista de pulso.

José Régio.

SEDUÇÃO, POR JOSÉ MARMELO E SILVA. COIMBRA, PORTUGÁLIA.

Êste livro, que nos impregna de uma forte impressão de juventude, logra pôr-nos à frente dos olhos a novidade de um trabalho literário sem muito definidos precedentes, audacioso, simples, enérgico e irregular. A sua estrutura não será correcta, perfeitamente harmoniosa e de bom têrmo, mas o seu andamento é permanentemente vibrante e desembaraçado, correndo do autor — personagem subjectiva e crítica do livro — as figuras e símbolos da sua comparsaria, de carácter secundário: parentes, povo, espírito doméstico, e espírito da terra. Há uma païsagem física e moral da localidade, da situação dos conflitos, que, não sendo geográfica nem meticulosamente social, não deixa de informar o leitor do carácter provinciano da anedota e dos seus personagens, sobretudo os menos teatralizados: a mãi, uma criada, a canalha e outra gente curiosa.

Por me parecer enfadonho e de pouca utilidade para a crítica de livros descrevê-los, dispenso-me de tentar reproduzir o entrecho dêste. Direi só que de todo êle se desprende, e talvez por isso valesse a pena ter sido escrito, o choque de uma forma de inocência, impetuosa, encarnada no homem novo que deseja mulher, com certa prevenção agressiva — a da mulher que desvirtua o amor que não conhece e de que desdenha, servindo-se de atitudes, ora impudicas e cruéis, ora encobertas e tolerantes.

A figura do homem que persegue o amor é cheia de interêsse. Justa, desenvolta, bem observada ou bem confessada. É realmente surprehendida com sagacidade e intenção. Apresentando-se como se nos apresenta, desigual e ingénua, sensual e romanesca, e também pouco criticada, resulta muito verossímil. Não se chega a saber se a sua realidade, a sua humanidade, dada embora com o alvorôço com que é dada, reside verdadeiramente na criatura do romance se na do seu autor. O que não importa... porque se sente quanto ela é activa.

Por seu lado, a personagem feminina de mais destaque do enrêdo, a mulher feia e sem amor, que industria as outras mulheres novas, suas pupilas, contra os homens, sai algo caricaturizada do conflito que desencadeia. O autor torna-a uma chave forçada da sua novela. É verdade que nos dá dela traços vivos e curiosos, muito individuais, mas por outros lados apaga-a e genera-

liza-a, abstrai dela o seu símbolo novelístico, cobrindo-a ora de grotesco, ora de respeito. Sendo esta mulher de carne, como se manifestaria? é o que pensamos e a novela nos não deixa fàcilmente prever. Podemos ùnicamente supor que tal mulher representa um tema, e interessante. O refúgio das mulheres e, quiçá dos homens, em derivativos sádicos ou aparentemente sádicos, intelectuais e afectivos, discretos ou ostensivos, quando o amor lhes é negado.

A última parte da novela, sorte de epílogo precipitado ou de explicação rápida das verdadeiras causas da desordem dos seus protagonistas, posta em moldes já não novelísticos porque se reduz a um simples solilóquio mental, continha suficiente matéria para o desdobramento dela, novela. No entanto, tal como foi escrito, êste epílogo produz o efeito de cortar repentinamente, prejudicando-o, o movimento de rebeldia de consciência, de sobressalto e de legitimidade de instintos que a novela traduz tão bem. É como se fôsse postiço ou funcionasse como um apêndice inútil, desagregado da mecânica física da anedota. O que revela, em conseqüência do que já foi revelado, não é ilógico, é até uma pretensa justificação, ou rehabilitação coherente da figura deformada (a da mulher), mas tem o demérito de ser despido de romanesco, de acções, e bastante pueril e moralista. Sai do vazado interessante da novela, desmancha-a, supõe o leitor que inùtilmente, por simples impaciência do novelista.

Mas há a reconhecer nesta breve e graciosa obra, a audácia do seu assunto, tornado nítido e impositivo, a frescura das suas observações, o movimento, a actividade anímica do ambiente e de parte das figuras, e uma grande leveza descritiva.

Que vivacidade, que originalidade, que graça com que nela é evocado o tempo, um impulso físico, os lugares e até as variações sentimentais! Quem melhor descreveria o desejo do amor, ora arrefecido, ora reacendido, os delicados preliminares do interêsse sexual? É tão finamente captada a vacilação dêste interêsse, que nos chega a parecer fora do tempo, da medida, e dos seus aspectos externos. Lembremos a cena do primeiro passeio ao campo, a mobilidade do pensamento do amoroso.

A linguagem desta novela, ora literária, ora oral, descuidada, adapta-se normalmente ao seu desenvolvimento. Tem carácter.

JOÃO FALCO.

ENSAIO

DESPORTO, JÔGO E ARTE, POR SÍLVIO LIMA, LIVRARIA CIVILIZAÇÃO. PÔRTO, 1938.

Afastando-se um pouco dos problemas de escola, o professor de filosofia Sílvio Lima tem aplicado ùltimamente o seu espírito a reflectir sôbre a natureza e o valor da actividade lúdica. Em oposição à tese do conhecido publicista médico Marañon, no seu parecer a actividade desportiva tem um rele-

vante interêsse social pelas múltiplas sugestões educativas da pessoa e dos grupos humanos. A primeira expressão dêsse parecer encontra-se em um pequeno volume há meses publicado sob o título *Ensaios sôbre o Desporto*.

Retomando o assunto, Sílvio Lima acaba de trazer a público um novo volume de ensaios, sob o título indicado no começo desta notícia, em que tenta não só confirmar o valor do desporto mas estabelecer íntimas ligações entre êste, a moral, a ciência e a arte. Compromisso de erudição e afirmação apologética, o volume presente (sob as reservas que seria necessário opor caso não nos propuséssemos, como propomos, fazer uma simples indicação bibliográfica) traduz um certo número de ideas de merecimento. Através de todo o volume se exprime uma serena e firme revindicação de valores deontológicos da vida íntima e de relação, que, por si só, garante a estima que nos deve merecer o espírito que o ditou. Êsse é o merecimento, digamos pedagógico, do presente volume, que nêle é o primacial.

Sôbre as intuïções fundamentais em que, aqui e além, assentam as considerações apologéticas, importaria sugerir alguns embargos. Um poderia dizer respeito à afinidade que num dos ensaios é afirmada entre a actividade lúdica e a actividade científica. Para Sílvio Lima (por sugestão de Bacon) a ciência é alguma coisa de semelhante a uma *caça*. Ora razão tinha um pensador alemão em dizer volta e meia que uma comparação é sempre uma manca: a afirmação da afinidade do esfôrço especulativo, inquiridor dos enigmas naturais, e do esfôrço gratuito, muscular, exigido pela tensão vital ávida de dispêndio e extroversão, não ajuda a compreender melhor a natureza do primeiro nem a do segundo. Sem dúvida, se retirarmos à noção de *caça* a de «passatempo» e nela retivermos apenas a sub-noção de «seriedade», poderemos dizer que a ciência se lhe assemelha. Mas não é lícito esquecer que na raiz da ciência há uma angústia essencialmente especulativa ao passo que na actividade lúdica há uma angústia, *também*, sim, mas de natureza constitucional, orgânica ou *vital*. Aliás, parece-nos que Sílvio Lima viu de-pressa a questão afirmando que o sábio é arrastado pelo «amor da luz pela luz», «o amor da inteligência pela inteligência», «o investigar pelo investigar». Estas expressões afiguram-se-nos merecedoras de cuidadosa rectificação; elas dão uma imagem excessivamente idílica e filistínica do criador de ciência.

Contra Marañon o autor procura provar que o jôgo, a-pesar-de nada produzir econòmicamente, não é todavia uma actividade de luxo; ou seja, uma actividade aristocrática e egoísta; pelo contrário, afirma, o «jôgo é útil, porque serve a grei». Seria vantajoso que as inferências dêste género, muito freqüentes nos ensaios de Sílvio Lima, se exprimissem mais demoradamente e em termos mais adequados; a terminologia, por vezes bastante arcaica, de que faz uso, juntamente com a abundância de fundamentação exemplar, nominal e evocativa (de natureza erudita) é bastante desfavorável à nitidez das suas opiniões pessoais.

No ensaio referente à afinidade do *Jôgo* e *Arte*, Sílvio Lima submete a noção de «interêsse» a um exame substancial merecedor de atenção. Êste

exame, porém, talvez tenha tido inconveniente de distrair o seu espírito de um outro preliminar mais importante, que era o de procurar determinar as raízes mais profundas da arte e do próprio jôgo. A preocupação insistente da denúncia das linhas de parentesco absorve demasiado êsse interessante ensaio, mostrando bem que não é pela técnica discursiva dos confrontos que é possível e mais cómodo atingir-se a intimidade do que se procura confrontar.

O volume de Sílvio Lima termina por uma monografia, de leitura muito atraente, sôbre o *Livro da Montaria* de D. João I, no qual se salienta com razão como o sentido científico da observação, meticulosa e crítica, se encontra em plena Idade Média, num espírito essencialmente de acção prática, por esta se conjugar com a desportiva.

Trata-se, em suma, duma colectânea de pequenos mas convergentes estudos, digna de ser acolhida com simpatia, pois, embora não seja em rigor uma obra de reflexão, contém bastante substância para esta se exercer.

SANT'ANNA DIONÍSIO.

FILOSOFIA

S. TOMAZ DE AQUINO, POR JOÃO AMEAL, LIVR. TAVARES MARTINS. PÔRTO, 1937.

Há verdades flagrantes no livro de Ameal. A primeira encontrámo-la a pág. XVIII do prefácio: «no séc. XIII o ritmo da vida em geral, e da vida intelectual em particular, não era apressado como nos nossos dias».

Realmente vivemos a 200 à hora. O número das experiências humanas aumenta dia a dia em quantidade e qualidade, a especialização multiplica as descobertas e um cérebro que queira estar a par com o movimento intelectual da época tem que ver muito em pouco tempo. Se assim é, porque nos apresentou Ameal um livro de quási 500 páginas? Se se tratasse duma obra de especialista sôbre o assunto, era pouco. Mas trata-se dum livro de divulgação: é muito, é muitíssimo. E essa enormidade acentua-se quando lendo a obra reconhecemos que nós e o autor perdemos uma grande parte do tempo com ninharias. Na primeira parte sobretudo há prodigalidade de papel e tinta. Mas o mais grave é que essa prodigalidade prejudica a intenção e o conjunto.

A idea de Ameal nos dar um retrato vivo, humano do «Doctor Angelicus», de nos apresentar um sêr real e não um apagado fantasma que os dados biográficos de algumas obras congéneres nos proporcionam era excelente. Simplesmente, talvez influenciado pelas longas biografias dos autores antigos que viviam a vida num *ritmo menos apressado*, Ameal cai em pormenores, põe problemas de erudição pouco aconselhável para homens do nosso tempo, que, ou dão um aspecto ridículo a certas passagens, ou, ao arrepio do seu

estilo assaz brilhante, fatigam o espírito do leitor, «douto ou leigo». Ameal quis fazer uma «narrativa equilibrada e seqüente, de modo a evitar os saltos bruscos, as omissões chocantes». Fê-lo: uma narrativa tão seqüente que o mínimo pormenor lhe não escapa; uma narrativa tão equilibrada dentro de si própria que estragou o equilíbrio do conjunto.

Na primeira parte, Ameal é o erudito, no pior sentido da palavra. Levanta problemas, discute-os aparatosamente, não reparando que êsses problemas, pela sua vacuïdade, soam ôco.

A título de exemplo apontamos: o problema levantado a páginas 12, com todo o aparato de erudição (citações, argumentos, resposta a objecções, etc., etc.) e que consiste em saber qual «a pessoa de quem o novo Prègador recebeu o hábito», cansa, aborrece, e no fim dessa meia dúzia de páginas conclui-se, aliás com o próprio autor, que nenhum interêsse tinha.

No ponto em que, com um sabor exclusivamente romanesco, Ameal nos conta o encontro de S. Tomás com seus irmãos, o pormenor é tão miüdamente analisado, de uma erudição sem interêsse, que tem períodos que dão por vezes à narração um tom ridículo:

«A-pesar-de Ptolomeu de Luca asseverar que o obrigaram à fôrça a montar a cavalo, provàvelmente nem sequer nesse ponto houve dificuldade. Deve ter sido êle, quem por sua iniciativa e depois das falas que relatámos se prestou a acompanhar Reinaldo de Roccasseca — vencido pelas circunstâncias.»

Ora esta série de pormenores, sem interêsse algum, que só prejudicam a figura que o leitor vai pouco a pouco formando do Santo, podiam muito bem dar lugar a assuntos de grande importância, como o da influência de Alberto Magno sôbre o Aquinense e que Ameal trata só no seu aspecto episódico, externo, ou na análise do ensino do tempo, que o autor expõe «muito de relance» (pág. 82) etc., etc.

Esta contradição entre a análise minuciosa do erudito e a superficialidade do divulgador choca-nos logo na primeira parte. E o problema levanta-se: Qual a intenção de Ameal? Seria fazer um livro de divulgação? A página XIX diz-nos expressamente que sim. E na realidade tôda a exposição do pensamento tomista confirma esta idea.

Aí Ameal põe de lado tôda a profundidade de análise, tôda a investigação de fontes, tôda a relação crítica com outros sistemas. Esquece (propositadamente sem dúvida) tudo o que há de profundo na obra do Santo, não relaciona, não confronta, não analisa. Expõe superficialmente, numa linguagem clara, onde o profano ou o principiante deslisam fàcilmente como através duma camada finíssima de estilo e de densidade intelectual.

De vez em quando detém-se um pouco. Explica carinhosamente, como o faria o bom papá, recordando as linhas gerais dum assunto que em tempos estudara e respondendo às preguntas do filhito que não ouvira falar ainda em tais palavrões. Ameal diz ao leitor leigo, com uma simplicidade quási tocante, o que é o dinamismo, o mecanismo, frisa que as hipóteses científicas

são abstracções como disse o sr. Fulano e Cicrano, cujos nomes convém fixar a quem dá os primeiros passos no estudo da filosofia.

A segunda parte do livro de Ameal é portanto uma obra de divulgação com tôda a superficialidade e carinhosa ingenuïdade que caracteriza as obras dêste género.

Convencido, portanto, pela confissão de Ameal e pela observação da parte principal do livro, que não estamos em face duma obra científica, de especialização, podemos sem rebuço algum felicitar o autor e lamentar sòmente a excessiva extensão da primeira parte, os seus pormenores sem interêsse, a sua problemática fútil e por vezes ridícula.

Reduza Ameal $^{2}/_{3}$ das páginas. Limite-se a descrever-nos com o seu estilo de retórico a figura e a vida do Santo nos seus traços essenciais, ponha de lado todo o pormenor fatigante, e teremos uma obra equilibrada dentro da sua superficialidade, uma verdadeira obra de divulgação.

Se lhe juntarmos o seu estilo quente, a sua emoção religiosa, de que os capítulos 9, 10, 11 e 12 são perfeitos testemunhos, teremos, não só uma excelente obra de divulgação, como até uma obra apologética do ideal cristão.

José Neiva.

HISTÓRIA DA LITERATURA

«REVUE DE LITTÉRATURE COMPAREÉ». NUMERO CONSACRÉ AU PORTUGAL. BOIVIN ET C.ᵉ. PARIS.

O número especial que a Revue de Littérature Compareé dedicou a Portugal, é talvez o mais importante, pela abundância do texto e pelo excepcional interêsse de alguns artigos, de todos quantos, há uns anos para cá, consagrou ao estudo dum problema especial ou a uma cultura nacional. Embora o interêsse de tôdas as secções não seja igual, não se pode dizer que qualquer delas seja nula.

Louvemos em primeiro lugar a impecável apresentação gráfica e a beleza do fragmento do portulano, pertencente à Biblioteca Nacional de Paris, apresentado na capa. Louvemos o cuidado com que foi feita a revisão, sob a direcção do professor Le Gentil, notàvelmente no que diz respeito à ortografia portuguesa, sôbre a qual, noutros tempos, os estrangeiros nos habituaram a uma certa... «fantasia». Em compensação talvez pudessemos censurar discretamente o estilo francês, um pouco hesitante, de certos colaboradores estrangeiros, cheios de boas intenções, mas embaraçados pelo uso duma língua que lhes não é familiar.

O conteúdo, porém, dá a êste número de revista o valor científico dum volumoso tratado, evitando todavia o aspecto maçudo e a monotonia. Na

série do «artigo», passaremos ràpidamente a vista pelo trabalho puramente narrativo de C. Looten, a respeito de Isabel de Portugal, a irmã dos famosos Infantes, que depois casou com o Duque de Borgonha, Filipe o Bom e teve uma certa influência na política europeia entre 1430 e 1460. Olhemos do mesmo modo para o estudo que Pierre Hourcade consagra ao estado da literatura portuguesa nas vésperas da Questão Coimbrã, encarado do ponto de vista da Revolução de Setembro, e que se recomenda sobretudo pela exactidão dos documentos. Algumas páginas do professor Hazard sôbre a lenda trágica do Portugal do século XVIII e as variantes da imaginação europeia, sôbre a grandeza e a decadência dos navegadores, ou sôbre o terramoto, a Inquisição, etc., etc... saíram cheias de agrado e renovam duma curiosa maneira as perspectivas da literatura comparada. Ficar-nos-á, como monografia duma figura muito interessante, o artigo do Professor Hernâni Cidade acêrca de D. Rafael Bluteau, frade teatino francês, a quem os encantos de Portugal, os triunfos de prègador e as missões que lhe foram confiadas, acabaram por fazê-lo naturalizar português, e que, inimigo encarniçado do formalismo escolástico, se tornou vulgarizador científico, crítico das ideas literárias, émulo de Fontenelle e que foi dum certo modo um precursor de Verney.

Testemunha cheia de grandiloqüência, capaz de penetrantes intuïções que atravessam as névoas das suas paixões anti-clericais e políticas, mas encarando Portugal — a-pesar-da sua muita autêntica simpatia — sobretudo como um magnífico exemplo para documentar preconceitos, assim nos aparece o Quinet de *Mes Vacances en Espagne* (cujo penúltimo capítulo é consagrado ao Portugal de 1844 e às perturbações anteriores à Patuleia) através dum ensaio espirituoso, vivo e muito bem escrito de J. B. Aquarone que, além disso, tem o mérito de exumar uma bela e muito pouco conhecida página lírica das *Revolutions d'Italie*, onde Quinet tece os maiores elogios aos «poetas homens de acção» do Quinhentismo e considera João de Barros como um rival complementar de Camões.

O grande lusófilo francês Georges Le Gentil dedica-se, por sua vez, a Filinto Elísio, tradutor de Chateaubriand e revela tôdas as contradições dêste singular exilado, no fundo bem antipático, enciclopedista e clássico até à medula dos ossos, condenado a viver numa França que detestava e onde inutilizava tôdas as simpatias com os seus ditos irreverentes, mas sendo, a-pesar-disso, um efectivo agente de ligação entre o pré-romantismo francês e a literatura portuguesa pela tradução, aliás muito discutível, onde como diz o professor Le Gentil «pnidarizava à custa dos *Mártires* de Chateaubriand». O autor do artigo analisa, com indiscutível competência, os processos dessa transposição versificada para português, a secura e a falta de musicalidade que a caracterizam. Dessa análise resulta para Filinto Elísio o exclusivo mérito de ter contribuído para fazer estimar um certo purismo linguístico e, talvez, ter sugerido alguns temas ao *Eurico* de Herculano.

Convém finalmente fazer justiça ao magistral estudo do senhor Bataillon sôbre «o cosmopolitismo de Damião de Góis». Neste modêlo de informação

e crítica erudita, o autor não faz, de modo algum, estendal erudito, elevando-se a considerações de interêsse geral acêrca da noção de cosmopolitismo, opondo ao snobismo parasitário de alguns, a fecunda curiosidade daqueles que, como Damião de Gois, continuando a ser filho da sua terra, «podem sentir-se legitimamente cidadãos do planeta». Damião de Gois, viajante e homem de acção, «discípulo da tradição polifónica dos Países Baixos», vulgarizador das descobertas, advogado dos etíopes junto da cristandade, admirador de Erasmo e trabalhando com ardor, antes da ruptura protestante, pela manutenção da unidade dum catolicismo reformado, em suma, homem complexo em que se resume tôda a vida da sua época que, segundo julga o senhor Baitaillon, incarna muito bem êsse ideal cosmopolita.

A secção «Notas e Documentos» dedica um grande espaço a uma colaboração mais internacional, e não é menos digna de interêsse. A poesia medieval, Camões e Eça de Queiroz, fornecem-lhe os assuntos. Sôbre o primeiro dêstes temas convém assinalar, como sendo quási definitivo, o trabalho do professor inglês William J. Eutwistle, em que são analisadas sôbre o aspecto técnico e estético as estruturas das *Cantigas de Amigo* e das *Cantigas de Amor*, onde está resumida a história das suas evoluções e é reduzido às suas devidas proporções o papel tardio e acessório das influências provençais nos colaboradores dos vários cancioneiros.

No que diz respeito a Camões, Fidelino de Figueiredo mostra a atracção que êle exerceu sôbre Lope de Vega, um dos primeiros grandes espíritos europeus que lhe deu a devida importância e o admirou, e que por vezes escolheu como fonte de inspiração os *Lusíadas* e sobretudo o lirismo Camoneano.

O P.e Coutinho traça uma história muito completa da voga que Camões teve em França no século XVII e acaba por fazer justiça à lenda duma tradução dos *Lusíadas*, datada dos fins do século anterior.

Por fim, a tradução inglêsa dos *Lusíadas*, publicada por Rickle em 1776 é analisada com muito gôsto e inteligência por Mr. S. George West que, a-pesar-de lhe marcar bem os defeitos e principalmente o êrro que constituiu a escolha da estrófe heróica como módulo de transposição, mostra a superioridade desta versão, tantas vezes difamada, sôbre as traduções mais recentes, concluindo pela afirmação de que, em boa verdade, só uma tradução em prosa é possível, devendo ser agora tentada.

Eça de Queiroz encontra neste volume dois dos seus mais fieis comentadores: Castelo Branco Chaves que, estudando as suas relações com Flaubert, marca com muita justiça que as analogias achadas entre a obra dum e doutro não implicam de nenhum modo uma estreita subordinação, ou uma desnacionalização de Eça de Queiroz — criador livre e original; e o holandês M. de Jong que desta feita trata de Eça de Queiroz perante a Antiguidade e nos revela o papel restricto do classicismo greco-latino tomado à letra, excepto um vago ideal helénico de euritmia, nos princípios que orientaram a sua arte.

O número termina por uma crónica em que Vitorino Nemésio colabora com algumas páginas sôbre «a moderna poesia portuguesa e a França». Em

boa verdade é sobretudo às influências simbolistas e similares que êle se atem, a propósito de A. Nobre e Eugénio de Castro. Fiquemos-lhe agradecido por ter concebido ao *baudelaireano* Cesário Verde o eminente lugar de precursor que lhe é devido e de ter afirmado a pouca influência do futurismo no aparecimento de Fernando Pessoa. Todavia não posso deixar de lhe opor uma pequena objecção a propósito da expressão «badinages parisienses» empregada muito impròpriamente, a meu ver, para definir os últimos poemas, tão cheios de desespêro, de Mário de Sá-Carneiro; ou talvez se trate de textos que eu desconheço, que com certeza não são os seus dolorosos e violentos últimos versos?

Mencionemos também os dois relatórios críticos, cheios de investigações, que o professor Le Gentil nos dá sôbre o *Camões Lírico*, de Hernâni Cidade e acêrca do brilhante ensaio de Vitorino Nemésio, intitulado *Relações Francesas do Romantismo Português*, a que se refere em termos muito elogiosos.

No fim de contas o saldo que resulta dêste exame, é muito claramente positivo e poucas das grandes revistas estrangeiras consagraram em qualquer tempo, um conjunto tão sério, tão rico de factos e tão variado, à nossa cultura. Agrada-nos verificar que se trata duma publicação científica francesa, bem conhecida pela sua independência e pelo seu exigente sentido dos valores, e é justo agradecer tudo isto aos professores Hazard e Carré, seus directores, assim como ao professor Le Gentil, que foi o devotado organizador da emprêsa.

Oxalá que a êste esfôrço que abrangeu a cultura oficial e já consagrada do país, se junte em breve, como indispensável complemento, um esfôrço análogo, a respeito da literatura viva, livre de quaisquer preconceitos de tradição ou de doutrina, e isento de feticismos estreitos para com o passado, embora êle seja muito glorioso.

PEDRO AMARANTE.

HISTÓRIA

NOVOS ESTUDOS DE HISTÓRIA DO DIREITO, POR PAULO MERÊA. BARCELOS, 1937.

A crítica dos trabalhos de pura erudição não está na índole desta revista, que, para lá da arte e da literatura, seus campos especiais, considera as formas de cultura só pelo ângulo universal. Mas quando a erudição é um passo dado em favor dessa universalidade e — cúmulo da espécie de ascetismo mental que é o saber rigoroso — representa um acto de modéstia e renúncia momentânea a altas qualidades de síntese, não podemos senão recebê-la com a honra que nos dão tôdas as visitas raras.

É o caso dos livros do Prof. Paulo Merêa. Eu sou o mais incompetente para julgá-los, mas lê-los transporta-me ao tempo em que fui discípulo dêsse

mestre nas duas histórias, a do Direito e a de Portugal; tomo as minhas notas, impregno-me da atmosfera rigidamente medieval que êle recompunha para o curso, e, como nos tempos em que me atrevia a passar-lhe o original de um livro de contos num intervalo de aula — oh audácia caloira! — julgo-me gente.

O seu tipo de espírito é o do homem superiormente culto que, excavando a própria personalidade, dá com um fundo de gravidade estreme e resolve transformá-la em disciplina de trabalho. Dir-se-ia um Herculano que, convencido de não sei que dureza impressiva e expressiva ante o mundo, resolvesse sacrificar tôdas as suas inclinações ao mineiro da *História de Portugal*. O seu próprio poder de construção, a sua incidência crítica, o forte sentimento do fluxo da história, que o caracteriza, cedem perante as exigências de marcha cuidadosa num terreno movediço e quási nunca de antes navegado como é o da Idade Média portuguesa.

Mas os seus trabalhos de medievalista, que pela originalidade de materiais e de vistas o colocam entre os grandes historiadores do Direito europeu, nem por serem predominantemente arquivísticos afogam as qualidades universais do historiador. Basta que o instituto ou a corrente jurídica em questão ofereçam um mínimo de balisas suficientemente estabelecidas, para que a visão de conjunto ressalte, as teorias ocupem a sua posição num todo doutrinal, ou as «figuras» da lei e do costume se insiram na evolução histórica e aí deixem e ganhem sentido. Se a oportunidade ou o gôsto levam Merêa para fora do âmbito severo dos estudos medievais, como em ensaios do tipo de *O Poder Real e as Côrtes*, de *Suárez Jurista*, e sobretudo do admirável estudo sôbre as doutrinas políticas da Restauração, então a nitidez e profundidade da construção são tais, que o seu estilo sóbrio, sêco, juxtalinear, que tanto define como esbate, induz e deduz, apurando o facto para logo o entregar a um sentido ou a um sistema, é na verdade o que se chama estèticamente um estilo.

Os estudos reünidos neste livro são, infelizmente para o leitor ávido dessa qualidade do Prof. Paulo Merêa, demasiado técnicos e especiais. Mas há um grupo dêles, de que me permito destacar *Os Jurisconsultos Portugueses e a Doutrina do «Mare Clausum»*, e *A Concessão da Terra Portugalense a D. Henrique perante a História Jurídica*, que, a-pesar-do cerrado encadeamento da erudição, criam em nós aquele estado de sôfrega receptividade à alma antiga que me lembro ter sido uma das mais fortes emoções da minha vida escolar.

No primeiro dêstes estudos o Prof. Merêa demonstra documentalmente e com razões intrahistóricas que a concessão da terra portugalense ao marido de D. Teresa *jure hereditario* não colide com a persistência de um vínculo de soberania do doador sôbre o donatário. Mostra como tal concessão, não sendo rigorosamente dotal, se pode considerar como parte integrante do «enxoval» da infanta, explicando-se o carácter singular dêste «apanágio» entre as filhas de Afonso VI pela compensação que advinha ao marido de D. Urraca da sua presuntiva hereditariedade à coroa leonesa. Aprofundando a questão de saber se a concessão revestiu o carácter de benefício ou préstamo, isto é, de mero

usufruto, conclui por uma verdadeira doação, quanto ao acto, e portanto pela natureza alodial do objecto da concessão. Esta era, todavia, subordinada a deveres militares e curiais do beneficiário para com o soberano, sem que por isso deixasse de implicar direitos de soberania de que era sujeito o Conde, e tão importantes como o de coutar e de passar cartas de doação, confirmação e foral. Assim, o estudo do Prof. Merêa permite ver com mais exactidão que das deduções de Herculano, preso à idea de tenência precária, a complexidade de circunstâncias em que os nossos primeiros chefes se desvincularam completamente do domínio leonês.

No estudo sôbre a doutrina do *mare clausum* o Prof. Merêa estabelece sòlidamente a passagem da teoria, legislação e jurisprudência do mar costeiro das civilizações mediterrâneas e norte-atlânticas às do mar largo, inauguradas pelos portugueses. Desde os direitos fiscais, de exclusivo de pesca e repressão à pirataria que se arrogavam as repúblicas do Adriático e do Ligúrico, até ao defeso de navegação do mar norueguês, vemos constituir-se a doutrina de uma espécie de territorialidade marítima, progressivamente ousada para lá das *cem milhas*. E já cêrca de 1327 nos aparece a Inglaterra decorada de um título em que só se encartou quando o perdemos, e que agora parece querer juntar-se à *corbeille* do noivo do Adriático...: *Rex Anglie vocatur dominus marium*.

O Prof. Merêa mostra como a doutrina da liberdade dos mares se desenvolveu por reacção às pretenções portuguesas, esboçando a política um pouco condescente de Isabel de Inglaterra em face delas e a bem humorada resistência de Francisco I à nossa «esfera de influência». A argumentação do *Private Council* no conflito diplomático com Portugal no século XVI, suscitado sôbre o domínio das águas, quási nos lembra o espírito de *covenant* e de *gentlemen's agrement* dos tempos modernos...

Acentuando a prioridade do espanhol Menchaca sôbre Grócio na doutrina do *mare liberum*, o Prof. Merêa põe em relêvo o papel instigador da Holanda na fixação dêsses princípios, demorando-se um momento na consistência da réplica de Serafim de Freitas ao «liberalismo» marítimo. Freitas reforça a doutrina restritiva da glosa com a jurisprudência criada pelos favores pontifícios a Portugal descobridor. Vê na posse utilizável dos mares um título justo. Essa posse (a que pouco faltaria, digo eu, para que fôsse *pública, contínua* e sobretudo... *pacífica*) era consagrada pelo «poder indirecto» do papa sôbre o temporal. O mar tornava-se, nas mãos dos portugueses ao leme, a via de acesso do cristianismo às regiões endiabradas...

Dos restantes estudos do volume saem por vezes linhas de interêsse genérico. São notas de primeira mão sôbre semântica jurídica, como a que traz a palavra *atondo* do sentido de «tosquiado» ao de «préstamo»; a que faz luz sôbre o sentido jurídico de *jugada*, tão complexo nos seus desvios do étimo *jugo* e do singel de bois como base de direito fiscal; a que desfia as acepções de *caritel*, desde marco dominial a multa por violação de sêlos de autoridade; etc.

O estudo sôbre a *Génese da Lei Mental* é fortemente documentado e

conduzido, desde as primeiras invocações régias do princípio da inalienabilidade dos bens da coroa, à fixação da «índole precária e resolúvel» das doações, com exclusão da sucessibilidade das fêmeas, dos ascendentes e colaterais e respeito absoluto pela primogenitura. O rico acervo de documentos consultados por Merêa permitem-lhe remontar a vigência da Lei Mental a 1393.

Dos estudos em tôrno dos problemas do casamento medieval desprende-se uma espécie de poesia formal, que não anda longe do próprio encanto da *mulher velada* (*Mulher de Bênção* chamou Alves Martins a um livro de poemas), nem da *mulher recatada*, por muito que o Prof. Merêa nos convença de que mulher *recabdada* era pura e simplesmente a mulher garantida ou *arrada*, isto é, de quem o marido pagou o *pretium puellae*, o *pretium puditicitiae*, que tudo são eufemismos...

Uma palavra, ainda, sôbre o alto espírito de síntese do Prof. Paulo Merêa, a que infelizmente a natureza dêstes *Novos Estudos* pouco se prestava. Documentam-no as rápidas mas preciosas indicações sôbre o riquíssimo enlace de formas consuetudinárias e jurídicas no fundo moçárabe da população da Beira Litoral, alimentado pelo foco cultural de Lorvão. A oposição entre a sociedade da Beira interior, foralenga e em regimen de economia quási individual, e as terras riba-durienses, de raiz asturiana e portanto senhorial e regalenga; em suma «o contraste entre o germanismo do norte e o moçarabismo do centro», de «população sôlta e como que desenraïzada», são amostras da conquista que a historiografia portuguesa fará no dia em que libertar definitivamente êste grande professor das tarefas do puro saber.

A *Biblioteca Etnográfica e Histórica Portuguesa*, superiormente dirigida pelo Prof. Damião Peres, honra com êste livro um programa rico e variado.

VITORINO NEMÉSIO.

ARTES PLÁSTICAS

A EXPOSIÇÃO DE PINTURA DE MAGALHAES FILHO E FREDERICO GEORGE.

«A pintura é mental». Eis aí uma fórmula antiga e célebre, que hoje, devido porventura ao seu carácter de evidência, já não entusiasma os pintores modernos, habituados, como pelicanos, a extrair do íntimo do peito a matéria de que um quadro subsiste. É corrente hoje afirmar-se que a obra de Arte não se aloja na retina nem deriva tampouco de qualquer espécie de habilidade. ¡Ai de quem não souber compor *mentalmente* as tôscas imagens recebidas dos objectos e, através da inteligência, harmonizá-las com os jogos, cheios de mistério, da luz e da sombra, de modo a conceber a atmosfera como um fluido animado, que promove contactos imprevistos e onde as formas se desentranham para além das figuras! Claro que a pintura é mental. Todavia, e por conside-

rável que façamos a parte do entendimento, que está no homem e não nas coisas, é fora de dúvida que as miragens, as alucinações, os mais vivos sinais da mais estuante originalidade tiveram de primeiro passar simples e normalmente pelos olhos antes de irem enriquecer a imaginação; e são os olhos que depois encaminham a feitura, corrigindo e definindo o sonho, resolvendo-o por último em valores plásticos.

Tal era o sentido das minhas reflexões ao percorrer a exposição de pintura que Magalhães Filho e Frederico George organizaram em Janeiro nas salas da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Pintores de incontestável talento, as obras dêles revelam dois temperamentos diversíssimos, que só aproxima a ausência duma qualidade: ambos se afirmam, por uma ou outra razão, pouco visuais.

Em Magalhães Filho o desprêzo da realidade sensível é flagrante. O artista altera intencionalmente equilíbrios cromáticos, substitui uma harmonia por uma desharmonia, indiferente aos destroços que espalha. A desenvoltura e o arrôjo da composição mostram-nos, de resto, que se não trata de lapsos, mas sim dum propósito de acôrdo com uma visão sistemática, senão duma cláusula de «estilo»: como se, partindo da hipótese que os sentidos enganam, quisesse provar que êle, ao menos, não era vítima de ilusões.

Outro traço psicológico, que se me afigura dominar a estética de Magalhães Filho, é a preocupação de renovar-se. Possui êle de-certo faculdades de metamorfismo, que seria lástima âmanhã não florescerem. Mas o impulso que o leva a produzir cada quadro de «maneira» diferente há-de prejudicá-lo. O *processo* esconde a poesia. A renovação não toca a alma do pintor: é meramente técnica.

Picasso — para citar apenas o maior entre os proteus da pintura moderna — Picasso, cuja posição diante da Arte é perfeita, deve ter-se por um mestre perigoso, sobretudo para os apressados, que não atinam imediatamente com a estreita relação entre as metamorfoses do grande pintor e a absoluta sinceridade do seu mister. Não suspeitam das viagens nocturnas emprehendidas no intervalo dalguns trabalhos; nunca ouviram falar de encontros com a Esfinge. Ora, é pecha comum aos pintores portugueses modernissimos não quererem dar tempo ao tempo. Deliberam precipitar a evolução da originalidade, gastando engenho em virtuosismos que os impede de caminhar com passo seguro.

A pintura de Magalhães Filho aparece profundamente eivada de obsessões literárias. Assim, para fugir ao «bonito» balôfo e convencional, êle usa de tão obstinada sanha que por fôrça lhe têm de passar despercebidos muitos aspectos da beleza autêntica. Um quadro, o «Carroussel», é, por assim dizer, uma obra de tese. A criança que galopa no primeiro plano exibe uma carantonha. Será desgraça física? será máscara? No fundo, é antes a ilustração dum postulado estético.

Felizmente a mocidade e o talento de Magalhães Filho triunfam amiúde de artificiosos entraves. E então temos ensejo de admirar (em pormenores dos retratos, por exemplo) a segurança do golpe de vista, uma airosa compostura

das personagens, um cunho muito pessoal de composição, a que talvez convenham os vastos motivos pictóricos, e (por exemplo, no quadro « Anunciação ») certa tendência a aprofundar os conceitos estéticos.

Frederico George, não sei se por atavismo se por cultura, move-se com mais naturalidade e acêrto no mundo plástico. Avesso às subtilezas, é pouco sujeito à dispersão. No movimento aprecia mais a fôrça que os efeitos dos corpos deslocando-se. Ama as formas graves e densas. Resulta dêsse pendor para a pintura maciça, a que francamente Frederico George se entrega, o emperrado do desenho, e bem assim erros secundários de composição (o temperamento reflexivo do pintor deixa-se encantar pelos motivos centrais e descura o resto). A luz desempenha aqui função deminuta. O colorido é acanhado, não tanto por míngua de riqueza visual, quanto, julgo eu, por desconfiança das próprias faculdades expressivas, provàvelmente ainda exagerada por preconceitos de escola.

Mas quando, desviados os olhos da natureza, que, multiforme e multicor, o deslumbra, Frederico George conversa em sossêgo com a imaginação, e o gôsto dos volumes e dos planos sugestivos pode traduzir-se num contôrno, numa linha essencial, a obra de Arte avulta, transbordante de poesia. Há um « Fresco (esquisso) » que por si só resume altas qualidades. Dois jovens, de proporções clássicas, e em atitudes cuja pureza harmoniosa sobreleva ao tom convencional, adiantam-se à ilharga dum cavalo fogoso, decorativo, irreal, que lembra Pégaso. O conteúdo simbólico transpira plàsticamente. O « Fresco », já de feitura acabada e dimensões maiores, não dá a mesma impressão de aliança ingénua da idea com a forma. A réplica parece, contudo, indicar que Frederico George deseja prosseguir na via descoberta. E fará bem, desde que a essa orientação não sacrifique todos os rumos.

Aguardemos novas provas do mérito dêste pintor em pleno desenvolvimento.

FERNANDO AMADO.

CINEMA

A ROSA DO ADRO, FILME DE CHIANCA DE GARCIA.

Há em Portugal dinheiro para montar uma indústria cinematográfica. E há operadores, e técnicos de som, e possivelmente actores para pensar-se numa arte cinematográfica portuguesa. Agora, o que tem aparecido para aí — triunfos arranjados em Lisboa por gente encasacada, confirmados pelos noticiaristas da « grande imprensa » — não passa de tentativa para arrancar dinheiro a um público que começa a comprehender, felizmente, a pouca arte com que é enganado.

Os realizadores nacionais dizem ser o cinema uma indústria e uma arte,

mas das suas pobres e más obras temos de concluir que o cinema dêles é apenas uma indústria. A escolha de cenários, a distribuïção de personagens e tudo quanto metem nos seus filmes são deshonestas chamadas ao que de pior há no caluniado gôsto do público. O caminho começado por *Maria do Mar*, de Leitão de Barros, para um cinema simples, sincero e humano, não foi mais continuado. E podia muito bem estar ali a lição a seguir e desenvolver...

Chianca de Garcia, nos seus dois anteriores trabalhos, *Ver e Amar* e *Trevo de Quatro Fôlhas*, mostrara bem não ser homem de quem a arte esperasse alguma coisa. Parece, porém, que a indústria alguma coisa esperava. E fêz agora *A Rosa do Adro*; foi a um romance inferior, muito conhecido de costureirinhas e senhoras provincianas, e deu-o ao público em imagens ainda inferiores aos capítulos do livro.

A história parece contada por uma criancinha, aos arrancos, sem um ritmo de vida a ligar aquela pobre acção quebrada a todos os instantes. E, exactamente como se uma criancinha contasse, há passagens que criam no espectador reacções contrárias às mais naturais e humanas: em frente da morte, o público chega a rir, tal a incomprehensão e leviandade do realizador. Os actores falam, gesticulam, mas não vivem: representam... e muitissimo mal.

Chianca de Garcia teve, para uma obra de arte, dinheiro, operadores, engenheiros de som, músicos, actores. Não soube aproveitar isso nem para uma obra honesta. *A Rosa do Adro* é uma história popular contada em cinema por um homem fútil do *Chiado*.

Felizmente, o povo ainda sabe sentir, e já esteve mais longe de ser o verdadeiro orientador do cinema português...

ALBERTO DE SERPA.

P. S.: A apresentação de *A Canção da Terra*, posterior ao traçado destas linhas, vem, suponho, mostrar que os *poetas* podem às vezes ter alguma razão. «Um cinema simples, sincero e humano...»

LITERATURA BRASILEIRA

POEMAS, POR ADALGISA NERY. PONGETTI, EDITORES. RIO DE JANEIRO.

Êste livro de Adalgisa Nery é uma nota discordante no lirismo tradicional dos modernos poetas brasileiros como já o tinham sido os poemas de inspiração religiosa que Jorge de Lima e Murilo Mendes publicaram no *Tempo e eternidade*.

Na verdade tôda a poesia brasileira está presa a um certo lirismo de circunstância a que os maiores poetas não têm querido ou não têm sabido fugir. O Brasil é um país cheio de pitoresco, de notas muito próprias, que não só os românticos como as gerações que se lhes seguiram desconheceram quási

totalmente. Apenas a presença indelével da paisagem e um certo sensualismo tropical marcam, em alguns dêsses poetas, os únicos tons específicos no sentido da criação duma poesia indígena.

Surgiu depois a geração moderna que, cansada das formas feitas do lirismo tradicional dos poetas anteriores, encara bem de frente a realidade brasileira e lança-se, num entusiasmo desmedido, na criação duma poesia *verde-amarela*, como se chamou a essa nova poética nacionalista, no mau sentido; a essa poesia de que nunca poderia ter resultado grande coisa, porquanto nascia duma intensão deliberada e preconcebida. Ao antigo lirismo intemporal e inespacial, gasto e inexpressivo, substitue-se um outro lirismo panfletário, sem intensão definitiva. Nada ficou desta poesia senão o intuito renovador e o esfôrço meritório da emancipação.

Vêm depois os chamados *modernistas* inserindo nas directrizes europeias dêsse mais largo movimento renovador os vectores já traçados pelos primeiros precursores brasileiros.

Se a moderna poesia brasileira não é hoje um amontoado de notas pitorescas sem qualquer interêsse poético ou humano é porque surgiram alguns nomes de verdadeiros poetas que, a-pesar-da preocupação circunstancial desta poesia mais alguma coisa conseguiram. Mas o que conseguiram êsses verdadeiros poetas? Dar um sentido universal à sua poesia? Criar uma poesia de profundo sentido humano, através da humanidade brasileira? Duma maneira geral temos de confessar que não. Apenas o tom violento de panfleto foi substituido na poesia *verde-amarela*; a intensão, a idea directriz, subsiste ainda.

Eu bem sei que me podem acusar, nesta altura, de ter uma visão demasiado *de fora para dentro* desta poesia tão rica e tão original. Mas, na verdade, qual é a posição dum crítico, senão a de alguém que recebe uma mensagem que tenta interiorizar-se-lhe? E se o crítico não encontra as portas suficientemente franqueadas, ou seja: se não encontra uma necessária reciprocidade de símbolos estéticos e humanos? Como poderá êle então penetrar até ao cerne, ao nódulo essencial dessa mensagem estética para depois encetar a sua verdadeira missão de crítico?

E a poesia brasileira é uma poesia tôda feita de obstáculos, de mil e um pormenores anedóticos que impossibilitam a tarefa do crítico que quere descurtinar o sentido profundo dessa poesia, abandonando as suas imediatas referenciações particularistas.

O que, na verdade, conseguiram êsses poetas de que acima falei foi dar-nos o essencial de certos ambientes brasileiros, o específico poético de certas notas isóticas, cheias de beleza e suavidade, umas vezes; outras, cheias de primitivismo e ingenuïdade. Apenas Jorge de Lima se eleva um pouco acima do nível dos outros poetas para, no meio de muitas poesias sem qualquer repercussão universal, nos mostrar às vezes certos trechos poéticos cheios de comunicação humana, como nessa poesia admirável «Essa negra Fulô» em que tão bem soube aligeirar o que há de local nesse tema brasileiro, para melhor fazer ressaltar o que por detrás dela está escondido.

Tanto assim, que será mais tarde êle e Murilo Mendes, dos poucos que transcendem essa poesia de restrito colorido nacional, para nos darem os poemas admiráveis do *Tempo e Eternidade*, dum sentido religioso e humano tão profundos.

Podem apresentar-me a objecção de que o lirismo de António Nobre está cheio também de referenciações circunstanciais. Mas é que a poesia de António Nobre vive muito além do anedotismo formal, e cada uma das suas referenciações circunstanciais contém, em si, a eloqüência dum símbolo, cheio de implicitações e de vida própria. De resto, o que engrandece verdadeiramente a figura poética de António Nobre, são os seus trechos de poesia, da mais pura, cheia de beleza e fôrça poética.

Tudo isto vem a-propósito de Adalgisa Nery que nos aparece trilhando um caminho inteiramente diverso daquele por onde se tem encaminhado, duma maneira geral, o moderno lirismo dos poetas brasileiros. Aquelas características apontadas despresa-as inteiramente e a sua poesia é tôda ela uma emancipação triunfante do transitório, um esforçado ímpeto de integração e compreensão do essencial. Uma das notas mais marcantes da sua natureza poética é a fôrça impetuosa dos seus versos, o seu dinamismo violento, tão longe da doçura formal e da calma suave dos motivos estéticos da maior parte dos outros poetas brasileiros.

Talvez, de longe a longe, haja um pouco de retórica nos seus poemas, um verbalismo excessivo, mas raramente êsse verbalismo deixa de representar uma intensão deliberada de marcar, pela insistência, o sentido intenso e amplo que os seus poemas pretendem sugerir.

Nota-se sempre a intensão de dar uma ressonância profunda e vasta aos seus motivos poéticos. Nada de sugestões por pequenas e subtis anotações: sempre um processo descritivo *em crescendo*, um alargamento de círculos concêntricos até ao infinito.

Todos os seus poemas documentam uma alma possessa dum delirante e exaltado humanitarismo cósmico, ou seja duma fôrça intensa que a atrai e projecta fora da limitação material do quotidiano, espalhando-se e dissolvendo-se na natureza inteira, numa dádiva tôda feita de caridade, de amor, de perdão. Há nos seus poemas um desejo insofrido de integração e absorpção da realidade cósmica, um desejo de «ser a ala dos derrotados», de «se repartir com o injuriado» com «o ultrajado, o vencido», de se fragmentar e dissolver no ar que se respira, para que todos possam tomar consciência da sua ânsia de consolar.

Daqui, as ousadas perspectivas da sua mensagem:

Eu queria ter um grande corpo
Cuja cabeça encostasse no norte
E a planta dos pés no sul
... ...

Sempre uma aspiração febril de omnipresença, de inserção necessária em todos os hiatos da vida, porque Adalgisa Nery sente-se de alguma maneira redimida no seu pecado original,

(O livro já estava escrito por dentro e por fora,
Eu tinha que ser triste desde o ventre de minha mãi)

indo ter com os cativos e juntando-se a êles, e escutando, com amor, as palavras de tôdas as bôcas.

Estamos, portanto, em presença dum temperamento poético que não deixa aniquilar as suas múltiplas virtualidades perante a inicial verificação derrotista da inutilidade existencial da sua pessoa humana: supera-a por um apostolado entusiástico e absorvente, um desejo de ser perdão para o pecador, de ser amor para o desamparado, de ser a estrêla do transviado. E, assim, a sua unidade humana se irá desgastando no contacto generoso com o Universo.

Como se vê, uma poesia plena de sentido cósmico e implicações humanas, uma poesia que está longe, muito longe, do lirismo limitado da maior parte dos poetas brasileiros.

Saüdamos em Adalgisa Nery um dos mais altos temperamentos poéticos do Brasil e fazemos votos para que a lição dos seus *Poemas* indique o caminho à poesia da sua terra, tão cheia de possibilidades e de esparançosas perspectivas.

GUILHERME DE CASTILHO.

O *AMANUENSE BELMIRO*, ROMANCE POR CIRO DOS ANJOS. ED. DOS AMIGOS DO LIVRO. BELO HORIZONTE, 1937.

É conveniente que o conhecimento dos «romancistas do Norte» não dê aos portugueses a impressão de que a literatura brasileira de hoje se encaminha tôda no sentido de que Jorge Amado e Lins do Rêgo são os mais notáveis representantes; nem tampouco que a linha da pura intimidade, a feição interiorista, mais sensibilidade e inteligência do que sensualidade e actividade (perdoe-se a grosseria da simplificação), daqueles cuja genealogia intelectual vai entroncar nos Constant, nos Fromentin, nos Amiel, deixou de ter nela representantes de valor. Eis por exemplo êste *Amanuense Belmiro* que nos vem de Belo Horizonte, e no qual se encontra uma admirável riqueza romanesca, daquela que fica tôda voltada para dentro e para o possível — o romanesco das vidas que se queimam e esgotam na chama da própria intensidade com que sentem e pensam, sem *prise* sôbre a realidade que as cerca, encadeadas ao doce tormento de sonhar.

Há livros que não conseguimos *ver* independentemente do seu autor, que nos «obrigam» a estabelecer uma ligação entre êles e a personagem central: estão neste caso os romances apresentados sob a forma de diário, como aqui, e quando, é claro, as figuras e as coisas nos surgem verossímeis. Verossímil e verdadeiro são palavras de sentido mais diferenciado ainda do que à primeira vista parece; pelo menos quando se trata de criações romanescas. Não importa que o que se passa num romance corresponda ou não a factos vividos, importa sim a cohesão entre os factos e quem nos é dado como tendo-os vivido, assim como a possibilidade psicológica duns e doutros. Ora, quando o romancista se nos dirige na primeira pessoa, e para mais «finge» um diário, acrescentando-se a isto o talento acima referido, autor e personagens são para nós, por mais que fujamos à tentação de o pensar, uma e a mesma pessoa — note-se: podemos porventura evitar pensá-lo, mas não o sentiremos menos.

Esta intimidade em que nos sentimos comovidos de penetrar, que cremos ser na verdade a intimidade duma vida, eis um elemento de «captação romanesca» que, seja qual fôr a sua origem, é um poderosíssimo elemento de aproximação entre o leitor e a obra. Acrescente-se a isto a extrema nudez do estilo, a sua sobriedade admirável, à qual uma subtil ironia humaniza constantemente, e teremos os elementos que me parecem estar na base da excepcional qualidade dêste livro. Êste «excepcional» não se refere apenas ao romance em si: para lá dêle, pretende pôr em relêvo o valor, a significação das personagens e dos seus actos. O *Amanuense Belmiro*, sendo embora, pela sua intriga, o mais simples dos romances, é dos que atingem mais fundo, pela justeza, pela profundidade com que Ciro dos Anjos põe a nu o mais humano das figuras que apresenta, e em primeiro lugar a do autor do diário. É um livro em que tudo é qualidade, isto é, em que tudo vale principalmente pela escolha, em que não ficaram as *aparas*, nem as *dedadas*, mas tão só a linha definitiva. É uma obra cheia de gravidade, cuja presença não é contraditória com a da ironia já observada. A gravidade a que me refiro é a do homem cujas reflexões sôbre a vida se desenvolvem em função duma profunda consciência do valor e da responsabilidade dos actos humanos.

O *Amanuense Belmiro* podia ser *de facto* um diário do que se passou durante um ano na vida de quem o escreveu, que o seu valor como arte não seria, devido a isso, diminuído: na verdade um diário assim é de qualquer maneira uma obra de arte, pois que não nos são contados todos os actos nem todos os pensamentos de Belmiro, nem todos os das figuras que rodeiam a de Belmiro. Tal escolha é arte — é uma das facêtas da arte do romancista. O *Journal Intime* de Amiel não é uma obra de arte precisamente por ser um caos, um amontoado de pensamentos e de notas de tôda a espécie. Mas são arte os *Souvenirs d'Égotisme* de Stendhal. Imaginário ou real, eis pois o que não tem importância saber-se acêrca de O *Amanuense Belmiro*. O romancista que nos faz esquecer que está a *fingir* não é mais nem menos artista do que outro que motivadamente cremos ter transposto para a sua obra cenas que realmente foram vividas, personagens que realmente existiram. As diferenças são outras,

e não são de primacial importância. Tanta arte é necessária para erguer ante os nossos olhos um Belmiro, um Florêncio, uma Jandira, um Silviano imaginários, como para os *imitar* dum modêlo que se tem sob os olhos.

E com isto pouco disse do livro; é curioso: talvez dissesse pouco por uma espécie de pudor em tocar naquela atmosfera tão viva, tão recatada, tão íntima — em quebrar com palavras importunas uma *melodia* como raramente um romance no-la dá, um bafo de vida a tal ponto *real* que desperta imediatamente tudo o que há de mais íntimo e secreto em cada um. Oxalá livro tão subtil encontre comprehensão: eu gostaria de o ver lido entre nós, pelo menos pelos *happy few*, para repetir a designação de Stendhal, cujo espírito não deixa de ser parente do de Ciro dos Anjos, e cujos ferventes não poderão deixar de o ser dêste *Amanuense Belmiro*.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

LITERATURA ESPANHOLA

CANTICO (AL AIRE DE TU VUELO, LAS HORAS SITUADAS, EL PAJARO EN LA MANO, AQUI MISMO, PLENO SER), POR JORGE GUILLÉN: CRUZ Y RAYA, MADRID, 1936.

Quando se fizer o balanço comparativo de duas grandes poesias peninsulares modernas, a castelhana e a portuguesa (deixo de parte a catalã, que conheço mal), há-de se confirmar muita coisa insuficientemente estabelecida sôbre a dualidade cultural e até genética dêste canto do mundo. Lirismo a Noroeste, na geografia poética de Carolina Michaëlis, ou a Sudoeste, na de Almada Negreiros, será fraco conceito a opor a um espírito épico, aventureiro, que domine a Meseta e suas regiões satélites. Ver-se-á que, como no tempo de Santillana, o lirismo não é hóspede em Castela, e, como no de Camilo, o sarcasmo *andariego* também não é estranho em Portugal. A questão estará na dosagem dessas cargas de génio e expressão, e sobretudo dos elementos intelectivos das duas líricas vizinhas.

Deixemos a poesia medieval com as distâncias que vão de Aires Nunes ao *Cantar de Mio Cid*, os paralelos perfeitos (isto é, que nunca se encontram) em que se situam a *cantiga de amigo* de um lado, o didactismo erótico do Arcipreste de Hita, do outro, e paremos um segundo diante do que separa Camões de Gôngora. De-certo, o platonismo casuístico de uma parte da Lírica camoniana abre uma janela sôbre o carácter cerrado do discurso poético das *Soledades*; mas é um pressentimento tíbio, um dêstes palpites mais sensíveis ao historiador que ao crítico. Fundamentalmente, as duas mensagens são irreconciliáveis. A poesia de Camões está, por assim dizer, na sua respiração

encantada, na maneira eufórica e sentimental com que cumpre o acto de amor. A de Gôngora fixa-se tôda num aparato conceptual e alusivo; é reflexa, elaborada — não deriva naturalmente.

Com diferenças de grau e de tempo, assim se separam estas duas poesias peninsulares actuais. Já a própria poética de um António Machado, por mais humana e sentimental que pareça, vem manchada de eloqüência, que nos desvia tanto da frescura emotiva como um sistema de símbolos e figurações intelectuais. Eloqüente, entre nós, é a pouca poesia de Junqueiro, e já uma boa parte da poesia romântica. Entre os espanhóis, o próprio Juan Ramón Jiménez é um poeta confissional cheio de involuções sábias, de uma certa transposição. É preciso pois entrar em plena poesia portuguesa para que o carácter indirecto e frio da castelhana ressalte completamente. O bafo do coração ennevoa o que confessamos; está-se num clima de águas e nuvens confundidas, de coração ao pé da bôca.

O CÂNTICO de Jorge Guillén é um admirável documento dessa coexistência de um lirismo castelhano autêntico com uma mensagem poética de laboratório. Nenhum calor imediato, nenhum sinal de paixão ou íntimo transtôrno. E, no entanto, as suas vivências poéticas são de uma qualidade puríssima, sente-se que interessam a totalidade do sêr e o abrem ao mundo na dor e na alegria. Mas a esta poesia falta um grito; ninguém lhe vê uma lágrima; *chorar*, por exemplo, será criar no leitor o condicionamento de uma certa tristeza em que se cultivam mais as razões que o próprio fluxo dela.

Entre a minha leitura do CÂNTICO e estas linhas interpôs-se algum tempo e meia dúzia de notas. As notas perderam parte do halo de impressões que lhes dava sentido: estão para ali como os últimos farrapos de neve agarrados a um objecto utilitário. Não poderei pois fazer uma crítica com perfeito apoio de passos e lugares evidentes. Em compensação, creio que a minha compenetração da poesia de Guillén não perdeu quási nada. Sinto-a como um dêstes dias de irrealidade que o Norte da Europa estende sob os nossos passos de homens do sul, e que não sabemos se são simplesmente poéticos ou simplesmente frios e duros. Um não sei quê de civilizado detém-nos entre o sonho e a resistência das coisas à nossa vontade de sonhar. Apetece-nos ser romanescos e verificamos com pena que tudo está sensato e clássico à nossa volta.

A poesia de Guillén apresenta-se-nos como uma espécie de gnoseologia poética. Mais que experiência lírica, dir-se-ia uma teoria do conhecimento inefável, a exploração dos têrmos em que é possível falar dos sinais misteriosos das coisas. Um dos livros encorporados no CÂNTICO intitula-se *Las Horas Situadas*, e esta expressão ennuncia realmente a tentativa suprema do poeta: situar o tempo nas coisas, embebê-las da sua corporidade abstracta e fluente. O Outono, por exemplo, é uma ilha de «perfil estrito»: para ganhar sentido, a vide despojou-se de roupagens; um cesto de uvas encerra «um equilíbrio de sonhos em minas» — qualquer coisa dormita nos objectos, os ramos negam a sua música oculta às aves que os freqüentam, entre o céu e o álamo travam-se as brisas, a luz antiga da tarde não pode morrer: já é do

poeta. (Não se julgue que me estou substituindo a Guillén: são os seus próprios achados poéticos que vão informando a imagem que dêle dou).

O tempo encadeia-se no sonho de Guillén de tal modo que não há um segundo vazio; o próprio tempo aparentemente devoluto, a «duração», toma consistência e fôrça emotiva pelo facto de que cada hora cheia, «situada», é a carga dos momentos frouxos que a precedem: caminham para ela como a electricidade para o acumulador. O Instante é «tão ágil que, em chegando à sua meta, corre a impor o Depois». Ei-lo nos jardins, criando profundidade: pousa e afunda-se:

Ya es tuyo su interior. Que transparencia
De muchas tardes, para siempre juntas!
Si, tu niñez, ya fábula de fuentes.

El Pájaro en la Mano, de onde são estes versos, é outra expressão-chave dos recessos poéticos de Guillén. A sua inspiração inverte os termos da equação entre realidade e sonho, tais como os formula a falsa sabedoria das nações: o domínio do irreal é que é o «pássaro na mão»; os dois pássaros a voar são o frustre resíduo do concreto, como se um transcendente vigarista, querendo divertir-se à custa do amador de títulos da dívida pública que, embora fiel ao preceito do pássaro bem quente entre os dedos, sempre faz um bocado de namôro ao bando que passa no céu, lhe tivesse proposto multiplicar milagrosamente aqueles papéis sob condição de os levar, e acabasse por lhos deixar intactos e contados na pasta. O burlão levava consigo o «pássaro na mão» do «possível»; o «possível» tornou-se realidade inacessível ao burlado.

Como o tempo, o espaço é para Jorge Guillén certa concentração extensiva, certa alusão a espaço. «Sustenta-se num fio a frágil, a difícil profundidade do mundo». É o horizonte. Situado ante êste ponto de pressão, carregando nêle com a sua fundura individual, que se arrisca a ser, reflexa, a própria profundidade do universo, está o homem. O homem e o horizonte espaciam-se. O nexo dêles, sendo contemplativo, é temporal. «Mas há tempo? Só uma vida! Caberá em magnitude tão medida o perenemente absoluto? Eu preciso dos tamanhos astrais: presenças sem anos, montes de eternidade em bruto».

Fundindo assim espaço e tempo por meio de um órgão conceptual profundamente poético, Guillén comunica-nos uma emoção muito mais metafísica que lírica. E não é que a sua poesia seja uma poesia de ideas, como não o é a de Valéry; mas é uma maneira de intuir o mundo com meios de uma percepção entre intelectiva e imaginada, cuja expressão flutua entre os recursos próprios de uma e outra forma de representação do universo. Dir-se-ia que, convencidos de uma via racional a que o poeta nos convida, o nosso primeiro passo de aceitação é logo desviado para um caminho figurativo, sùbitamente desdenhoso da «claridade meridiana», e vice-versa.

Digo «claridade meridiana» porque se sente realmente por trás da poesia de Guillén a sombra do ideário de Ortega y Gasset. E sendo êsse ideário

sobretudo uma nova distância focal a que Gasset convida o pensamento espanhol no *tête-à-tête* com seus objectos, é interessante verificar que sedução não oferece a voz do antigo aluno de Marburgo para que até a poesia espanhola a ecoe, e tão bem. Ideário que não propõe ideas, mas «pontos de vista», «situações». Uma doutrina da perspectiva.

Eu queria passar às grandes belezas puramente poéticas do CÁNTICO, à sua estética, à *escueta* castelhanidade de muitos dos seus passos, como êsses belos poemas, *Frio, Las Doce en el Reloj* e *Meseta*, onde passam os eternos temas do planalto castelhano e da sua soturna humanidade. Além disso, a poesia de Guillén, a-pesar-da sua séria originalidade, pode bem com o eco que nos traz, por exemplo, da introdução que faz Gasset às suas *Meditaciones del Quijote*, em que a paisagem do Escorial e do Guadarrama de desdobra com um valor ideográfico, duplamente «luminico». As arestas das coisas dão linha, hierarquia espacial ao pensamento; cada sortida racional tem como suporte uma certa adequação do contôrno, que a não deixa esvair-se no absoluto. Se a «perspectiva», por um lado, superficializa a especulação, por outro desilude-a de uma universal validade.

Quando há pouco aludi à fusão de espaço e tempo no pensamento poético de Guillén escapou-me um forte documento, talvez o melhor: o poema *Amplitud*. Aí se estendem pinhais como «massas de duração», verdores que «densamente duram» aspirando a um cimo redondo e sem fim. A mesma fusão se dá entre o que comummente se chama «natureza» e o que um poeta romântico se recusaria a admitir como tal, os seus produtos derivados... Para Guillén, tudo é naturalmente vivo, simultâneamente *naturans* e *naturatus*, como aquele tampo de mesa de nogueira, «raro nível», «plano puro, sábio, mental para os olhos mentais», e que o tacto surprehende a pesar «com um pesadume rico de lenha, tronco, bosque de nogueiras»... «nogueiras confiadas a seus nós e betas, a seu muito tempo de potestade reconcentrada neste vigor imóvel, feito matéria de tabuleiro sempre, sempre silvestre!»

Na poesia de Guillén as máquinas animam-se, os animais (mais raramente) podem mecanizar-se, e sempre têm qualquer coisa de articulado; quando mais não seja, *conceptual*. É por isso que a comunicação poética é difícil, gradativa, sem calor nem surto fulgurante. Aqui está um grande poema íntimo, como a poesia portuguesa os concebe mas nem sempre faz, e que me dá gôsto traduzir:

De repente, a tarde
Vibrou como aquelas
De então, não te lembras?
Íntimas e grandes.

Era aquele aroma
De Maio e de Junho
Com favores juntos
De flor e de fronde.

Fixo na lembrança,
Vi como defendes
Coração ausente
Do sol, tempo eterno.

As rosas gozadas
Elevam-te o encanto,
Sem cessar em alto
Rapto da manhã.

De novo impacientes,
Os gozos de ontem
Em lábios com sêde
Vão por Hoje a Sempre!

Poesia confissional, rara em Guillén; rara, mesmo, esta imponderabilidade puramente lírica, em que, se há um conceito, um « Hoje », um « Sempre », é só, como em Fernando Pessoa, para esfriar levemente a respiração comunicativa, dar-lhe o encanto e a medida de uma entrevista resignada. Porque, se numa série de nove poemetos, como os de *Salvacion de la Primavera*, todos são de alta qualidade excepcional, qualidade poética pura, só o IX, que começa — « Tu, tu, tu, minha incessante / Primavera profunda » — consegue realmente comover-nos. Igual, maior comoção nos vem do admirável soneto *Unos Caballos*, tão castelhano pelo fundo, tão guilleniano na composição mental, tão humano finalmente num último elemento que o impregna, e que não é positivamente o pão-nosso dêste poeta. Êsse elemento é a emoção lírica, a verdade poética imediata. A raridade dela, a meu ver, é o fraco de Jorge Guillén, de Pedro Salinas, e em geral da actual poesia espanhola. A êsse respeito a lição de Unamuno, duro e oratório poeta, mas poeta de carne e ôsso, poderia ter sido útil aos mais novos.

Note-se que Guillén atinge algumas vezes êste estado de poesia integral que eu lhe desejo, sem sair do tipo conceptual da sua expressão. Precisamente essa aliança da gota de água lírica (como diríamos por cá) com uma forte estruturação de sinais poéticos intelectivos dá grandeza e universalidade a um poeta. Não é o ideal da poesia portuguesa, às vezes demasiado feminina e quási sempre desajudada de um esquema mental, o que eu proporia a Guillén e aos espanhóis, mas, pelo contrário, o aprofundamento das suas qualidades analíticas, dêsse formidável instrumento que é a virtuosidade gongórica (tão importante nos efeitos conseguidos por Guillén), ao serviço do áspero e dramático tipo de comoção castelhana. É a essa « paixão », me parece, que a poesia de Guillén, aliás tão grande a outros títulos, dificilmente dá voz.

VITORINO NEMÉSIO.

LITERATURA FRANCESA

FAUX-PASSEPORTS, POR CHARLES PLISNIER. ÉDITIONS CORRÊA. PARIS.

Dêste livro de Charles Plisnier se pode dizer que reside a sua fôrça naquilo em que, ao mesmo tempo, reside a sua fraqueza. O reconhecimento dêste facto coloca-nos até em frente dum curioso problema literário, que agora não poderá estudar-se mas apenas pôr-se, — qual seja o do valor dos livros de memórias como obras de arte. Comecemos por fazer esta distinção necessária: — Há livros de memórias que não pretendem mais do que sê-lo porque êles resultam afinal duma revivescência dum passado e só por isso existem (muito embora depois se verifique ser maior a sua riqueza); — e outros há em que apenas o género é aproveitado como processo para apresentação de almas. Quere dizer: — emquanto os primeiros se aproximam da História, os segundos aproximam-se do que faz valer uma obra de ficção (romance, novela, conto). Já aqui se começa a ver o que há nos dois livros-tipos de diferente. Os primeiros, pela sua própria natureza, suportam tudo: — um facto insignificante tem o mesmo valor dum facto extraordinário, simplesmente porque um e outro se verificaram; — uma personalidade rara tem o mesmo valor duma personalidade vulgar, simplesmente porque uma e outra viveram. Mas já o mesmo, como é bem de ver, se não dá nos segundos: — aí já prevalece um critério de qualidade, — os factos hão-de ser de valor extraordinário, as personalidades o hão-de ser também.

Ora se agora disser que, atendendo ao que aí fica no barro mal modelado dum esbôço, o livro de Charles Plisnier se enquadra na segunda das duas categorias que estabeleci, começamos a dar sentido à primeira frase acima escrita. Mas, porquê o sinal de fôrça é ao mesmo tempo sinal de fraqueza? É que no livro do vencedor do último Goncourt nem tudo consegue ter categoria literária — e nisso reside a sua fraqueza; mas do livro ressalta, com um valor quási simbólico, a potente personalidade do seu autor (não como artista mas como comparsa) — e nisso reside a sua grande, a sua extraordinária fôrça. Fôrça, não emquanto protesto político cheio de significado político (que não nos interessa isso aqui): — fôrça, sim, emquanto nos mostra a angústia pessoal que êsse protesto provocou, a ferida que fêz do homem inteiro uma chaga, o grito que não era só da garganta mas da carne e do sangue e dos ossos, — tudo isso aliado a uma heróica capacidade de recomposição, — aquilo que quási diviniza o homem e parece até capaz de fazê-lo vencedor de impossíveis (por êsse lado, o livro de Plisnier é documento duma morte e duma ressurreição). Mas vamos devagar.

Com *Faux-passeports* deu Charles Plisnier categoria literária a um mundo que ainda a não tinha tamanha. E já isso é de-certo muito: o descobrir e valo-

rizar as virtualidades literárias latentes num mundo inexplorado. Que admira, pois, que não fôssem igualmente propícias a essa *mise-en-valeur* tôdas as personagens que se cruzam, na clandestinidade do seu vagamundear, através das quatro centenas de páginas do livro? Que admira, pois, que Ditka, com tôda a sua ortodoxa abnegação, não atinja o valor e o significado da titubeante Pilar da primeira narrativa? E que, de tanta figura, nenhuma se erga à altura da já citada Pilar, de Corvelise e de Iégor? Dir-se-á que é a vida que assim se forma, sinuosa, irregular, precipitada. É certo. Mas não é menos certo que nem todo o facto vivido consegue viver numa obra de arte... Mas não importa isso, afinal: — Plisnier a todos evoca numa exaltação quási desesperada de quem foge por não poder estar com êles, e ao mesmo tempo interiormente edificado pela lição que recebeu nos seus tumultuosos dias de agitador.

É certo que a exaltação do autor nem sempre é no livro favorável ao leitor, — ao entendimento do leitor. Dir-se-ia que, ao fixar as suas personagens num ponto determinado do seu caminho, êle se esquece de que o leitor as não conhece e necessita de apresentação mais ou menos em forma, consoante. Dir-se-ia que o tumulto da vida se faz tumulto na composição; e daí certo desconcêrto do leitor ao surprehender-se num mundo em que não sabe bem como entrou. A retrospecção tem isso: faz que o episódio evocado nos pareça justificado só pelo facto de que se deu. E leva ainda a que, por vezes, se ligue demasiada importância a factos ou pessoas que verdadeiramente não a têm tão grande...

Já disse atrás que não é pequeno mérito dêste livro o de acreditar literàriamente um mundo que, a bem dizer, ainda se não tinha revelado (esqueço propositada e naturalmente os livros proselitistas ou demolidores). São tôdas as suas figuras que se querem esquecidas de si, ausentes de si, que se desprezam, num desejo de devotamento à sua missão, que espanta. Mas não é pequena lição do livro esta de nos mostrar que a vida não é coisa que se ultrapasse por um acto de vontade. É que, no fundo do fundo, tôdas aquelas personagens, mesmo as mais heróicas, nos dão a impressão de falhadas, — de que, vivendo, não viveram o seu próprio mundo, ou de que, se no seu próprio mundo viveram, o não viveram totalmente porque êle era muito grande e inaprehensível.

Pretende Plisnier que o memorialista não seja êle próprio. Não interessa o averiguá-lo. Seja quem fôr o memorialista, êste é a primeira personagem de todo o livro: mármore que se crispa, carne que se faz mármore (mármore que se crispa para mostrar que vive, carne que se faz mármore para mostrar a sua rijeza), e, a aureolar essa figura, o exemplo do homem que se opõe e deserta a-fim-de salvar, de resgatar o mundo que sabe mais alto e invencível: o seu próprio.

ALBANO NOGUEIRA.

JORNAL

COLABORAÇÃO ESTRANGEIRA

Jules Supervielle quis repartir entre a Nouvelle Revue Française e a Revista de Portugal as primícias do seu poema *La Création du Monde*. Também Aldo Capasso quis dar-nos um seu estudo inédito sôbre o poeta Umberto Saba. Sensíveis a essa honra, inauguramos neste número, com os nomes dêstes poetas, a colaboração expressa de alguns escritores europeus connosco, marcando assim uma vontade de convivência ocidental nos valores da cultura, convivência que desde o primeiro número alargamos aos brasileiros, nossos irmãos de sangue. Cecília Meireles continua hoje essa ligação atlântica da nossa primeira hora, com a pureza de inspiração já conhecida de todos nós.

A Revista de Portugal afirma dêste modo o seu portuguesismo, ou melhor, o sentimento de lusitanidade que o Brasil prolonga e enriquece, e que no seu próprio inter-nacionalismo (que o traço de união arrede os equívocos da palavra!) contém o princípio de uma consciência — mais que europeia — ocidental. Essa consciência, abraçando a América, não recusa o mínimo sentimento ou idea que possa contribuir para dar solidez e paz ao Ocidente, de que, assim como fomos um dia a *cabeça* e o sinal dado ao resto do mundo para se unir humanamente, queremos ser hoje ao menos uma porção digna e decente. Nunca foi tão preciso procurar nas próprias raízes nacionais e étnicas o vínculo que nos une necessàriamente ao resto dos homens. Exprimirmo-nos como portugueses e fazer companhia a estrangeiros é dar exemplo de personalidade na comunhão universal.

Jules Supervielle não precisa de ser apresentado nesta revista. O ensaio de Casais Monteiro indicou muito bem a sua posição na poesia moderna. Bastará acrescentar o que, mostrando a sua filiação não só no génio francês através de Rimbaud, mas no espírito ocidental, anglo-saxão e germânico, com Whitman e Rilke, dêle escreveu Marcel Raymond no seu definitivo *De Baudelaire au Surréalisme*: «a tal ponto *insubstituível* que já hoje se mediria sem esfôrço tudo o que faltaria à poesia depois da guerra se êle não existisse».

Numa das últimas semanas representou-se em Paris e, em tradução inglêsa, em Londres, uma peça extraída do romance de Supervielle *Le Voleur d'Enfants*, e acaba de sair um livro de contos seu, *L'Arche de Noé*.

Aldo Capasso não é apenas o poeta que em *Il paese senza tempo* se afirmou definitivamente como uma das mais ricas e humanas personalidades da

actual poesia italiana; o ensaista de *Saper distinguere*, e doutras obras, dentre as quais convém destacar os estudos sôbre Proust e Valéry, é daquelas inteligências críticas e criadoras simultâneamente, nas quais a riqueza pessoal, em vez de embotar os dons de compreensão da obra alheia, os afina e enriquece. A revista de poesia LIRICA, por êle fundada e dirigida, na qual, ao lado da italiana, se dava larga acolhida a tôda a poesia europeia e americana, é um símbolo do seu espírito: largamente aberta a tudo o que é vivo e humano, com uma visão em que a posição humana e estética do italiano não se concebe sem a do europeu, a do artista sem a do homem.

A PROPÓSITO DA «SYLVA DE CONCEITOS», DE JOÃO CHAGAS.

Este livrinho, pequeno feixe de aforismos e reflexões morais, é editado como estas publicações se fazem muitas vezes em Portugal, sem a mais leve indicação das circunstâncias em que foi escrito. Tudo leva a supor ser contemporâneo do *Diário*. Se não valoriza muito o conjunto das obras do autor, também em nada as desmerece. Tem estilo, observação, graça, leveza; não reçuma amargura excessiva, nem optimismo confiante. É o fruto duma vida de sessenta anos, caldeada em desvairados «climas»: jornalismo, revolução, exílio, vida mundana e cosmopolita, diplomacia.

Chagas foi um republicano ortodoxo, fruto daquele doutrinarismo de 1880 a 1910, que esqueceu Antero e carrilou a propaganda simplista baseada nos defeitos pessoais dos reis, no anti-clericalismo, no culto vago da liberdade e num conceito de «povo» que ia do proletário miserável ao aristocrata pé-fresco.

O autor das *Cartas Políticas* era bastante culto e inteligente para não se iludir com a capacidade dalguns correligionários da maior categoria. No entanto, não soube êle-próprio alhear-se dos ódios, das mal-querenças, da tarefa imediata e exclusiva de derrubar um trono. Nos seus artigos e panfletos, tão elegantemente escritos, abundam quadrinhos vivos, caricaturas magistrais, apóstrofes cruéis. Ficaram célebres as campanhas contra João Franco e Alpoim. A direcção da *Marselhesa* e a colaboração na *Paródia* de Rafael Bordalo; as crónicas de *Homens e Factos*, e *Bom-Humor*, revelando um excelente discípulo de Eça de Queiroz; a primeira carta política, dirigida a D. Manuel, — relêem-se hoje, ou com o encanto de perduráveis páginas de literatura, ou como subsídios valiosos para a história política e social portuguesa, nos últimos cinqüenta anos.

Em 90, com o ultimato, tendo cêrca de 25 anos, João Chagas envolve-se na revolução, é preso, é julgado e deportado. As suas noites de febre, em Luanda, são veladas por um degredado de direito comum. Evade-se, vive no estranjeiro, com a amnistia regressa a Portugal. Cria jornais efémeros, endivida-se, vive da pena. Os amigos, entre outros o Conde de Arnoso, querem protegê-lo. Um simples gesto de transigência e terá tôdas as facilidades da

vida, êle, que ama o confôrto, o vestuário impecável, as viagens, os livros, as mulheres, a boa mesa. Não transige, vive dia a dia. Mantém largo tempo, no *Janeiro*, uma secção interessantissima — *As Minhas Razões*. Dizia-me um dia, com graça: — Desde que publico *As Minhas Razões*, surgiram nos jornais da província muitas secções com títulos semelhantes: — *As Minhas Considerações*, *As Minhas Lucubrações*...

Proclamada a República, vêm os dias de tranqüilidade material. Paga escrupulosamente as dívidas. Malheiro Dias escreveu, num dos seus livros de crónicas políticas, uma página de bom relêvo literário, dando Chagas, em Paris, descendo duma carruagem, numa atitude principesca... É uma simples caricatura de adversário político. Chagas era naturalmente distinto, um conversador admirável, respeitava a inteligência e a cultura — mas tinha, de quando em quando, perante certas deselegâncias ou deslises alheios, insolências terríveis. Vi-o duas ou três vezes maltratar jornalistas e correligionários, com uma crueldade fria, aniqüiladora.

A publicação pósthuma do *Diário* remexeu um brasido de paixões. Rousseau nas *Confições* maltratou-se a si próprio. Como Tourguenief como os Goncourt, Chagas maltratou amigos íntimos, foi injusto, sem beber aquele «leite da bondade humana» que dulcifica as relações no convívio dos civilizados. Essa obra é um documento curioso, mas não mede a envergadura dum grande espírito, temperado nas vicissitudes duma existência atribulada e no ambiente amplamente comprehensivo da vida diplomática.

Afinal, nada lhes disse da obrinha há pouco editada. Para quem conheceu João Chagas, ela é apenas um pretexto para reerguer, numa evocação momentânea, uma figura bem viva e interessante da sociedade de há trinta anos.

CÂMARA REYS.

PAGINA INDISCRETA

PORMENORES DO NOSSO TEATRO CONTEMPORÂNEO. — Vivo o mais do meu tempo numa pequena cidade provinciana (coisa que não importa ao leitor); mas de há dois anos para cá, três companhias teatrais visitaram essa pequena cidade provinciana. A primeira *companhia* era exclusivamente formada pela grande actriz Ilda Stichini. Nuns versos que recitou à entrada, a ilustre comediante gritou que andava mostrando teatro português às gentes de Portugal: Coisa que caiu bem, (a grande actriz bem sabia que caïria bem...), sendo Ilda Stichini muito aplaudida pelo bom público que a fôra ouvir. Depois do que — representa uma *comédia dolorosa* da Excelentíssima Senhora Dona Alice Ogando e uma *blague* de Vasco de Mendonça Alves, — fechando por dizer versos sem conseqüências. A *comédia dolorosa* da conhecida tradutora, (cuidado com as gralhas!) Excelentíssima Senhora Dona Alice Ogando, explorava literàriamente o batido tema do amor mater-

nal; e não chegava a ser dolorosa, a-pesar dos esforços de Ilda Stichini. Quanto a ser cómica — devemos ter a imparcialidade de achar muito mais divertida a pequena farsa monologada de Mendonça Alves. Na terceira parte, os versos não aqueceram nem arrefeceram. À saída, tôda a gente dizia que não valera a pena ter ido. Eis o *teatro português* que Ilda Stichini andou, de-facto, mostrando às gentes de Portugal. No ano anterior, ainda ela apresentara um grupo de dois, com uma coisinha dramática mais séria...

Tenho grande admiração pelo grande talento de Ilda Stichini. Por isso me confrange a triste figura que a vejo andar fazendo.

A segunda companhia era a do actor Alves da Cunha. Depois de mais uma vez ter triunfado na capital com peças em que já triunfa há não sei quantos anos, — Alves da Cunha fêz com elas uma *tournée*. Até já na província tôda a gente as conhece! Não importa: Alves da Cunha confia em que a excelência do seu trabalho nunca o deixe sem público..., — e tem razão. Fui vê-lo nas duas peças em que ainda o não vira: *O Pai*, de Strindberg, e uma adaptação de *A Taberna* de Zola. *O Pai* deixou-me descontente. Pareceu-me que Alves da Cunha não estudara suficientemente o difícil papel que a lembrança da interpretação de Ferreira da Silva tornava ainda mais difícil; e exceptuando o consciencioso desempenho de Maria Pinto, sempre tão conscienciosa, o resto era tudo muito periclitante, muito pouco à altura do drama de Strindberg... Mas *A Taberna* excedeu tôda a minha já pessimista espectativa: O formidável romance de Zola torna-se através dessa misérrima adaptação qualquer coisa como *Os Dois Garotos* ou *As Duas Órfãs*. Os quadros sucediam-se sem teatro, sem sentido, sem literatura, sem nada. O desempenho era lastimável... e aí entende-se: ¿Que actor pode interessar-se por aquilo? Os cenários metiam dó. ¡E Alves da Cunha, o grande actor Alves da Cunha, — sujeitava-nos àquela miséria, ou por absoluta incomprehensão do que seja o gôsto do público mesmo mais inculto, ou só para nos mostrar umas cenas de *delirium tremens* ou do quer que é de que morre!

Alves da Cunha abusa do público que o admira: Abusa não estudando suficientemente as peças novas que põe em cena; abusa retirando com excessiva precipitação, sem procurar impô-las, exactamente as melhores peças que leva; abusa rodeando-se de mediocridades, e desprezando tôda a impressão de conjunto que o verdadeiro teatro exige; abusa apresentando cenários e arranjos de cena simplesmente miseráveis. Todos os leais admiradores de Alves da Cunha e amigos do teatro (entre os quais me conto) lhe deveriam repetir isto mesmo.

A terceira companhia era a da grande Adelina. Fui vê-la com entusiasmo. Trazia na primeira noite uma tradução, adaptação, ou não sei quê, julgo que duma coisa espanhola. ¿Será devido à guerra de Espanha que o teatro espanhol está actualmente tão em moda entre nós? A tal coisa espanhola chamava-se *A Milionária*. E francamente: trapalhadas daquelas também por cá se fazem, e, sejamos justos: às vezes, mais bem feitas. Comprehendo, e fervorosamente aplaudo, que se importe bom teatro; mas as coisinhas espanholas

que por aí andam representando e apregoando as nossas melhores actrizes, ¿ não fôra melhor deixá-las além fronteiras ? A companhia de Adelina Abranches era relativamente equilibrada ; e trazia Aura, que eu não voltara a ver desde que em Coimbra a aplaudira, em *O Grande Amor*, dos bancos da *geral* do Avenida. Gostei de tornar a ver Aura Abranches. Mas tudo o mais me fêz desgôsto e pena. A dada altura, julgando lisonjear um público menos boçal do que o faziam, os actores desataram a apalhaçar o que já era uma palhaçada sem coherência, verdade ou superioridade algumas. E fazia doer o coração, no fim da *peça*, diante dum tribunal que ninguém podia tomar a sério, a nossa grande Adelina Abranches aos esgares e aos gritos sem conseguir quebrar a dureza dos nossos corações regelados... Já não pude, no dia seguinte, ir ver *A Severa*.

E eis o teatro que de há dois anos para cá foi servido à pequena cidade provinciana em que passo o melhor e o pior do meu tempo. Ora o mais curioso é ser êste mesmo o teatro que servem os nossos melhores actores à capital de Portugal.

José Régio.

DIARIO

Fevereiro. — Que belo é ter um amigo ! Ontem eram ideas contra ideas. Hoje é êste fraterno abraço a afirmar que acima das ideas estão os homens. Um sol tépido a iluminar a païsagem de paz onde êsse abraço se deu, forte e repousante. Que belo é ter um amigo !

Fevereiro. — A sina dos homens ! Daqui a trinta anos já ninguém sabe que Gary Cooper existiu. E contudo esta cena da flor é tão bela como a Vénus de Milo, como a Vitória de Samotrácia, como um hino de São Francisco de Assis. — Gravar, riscar, esculpir, cavar numa pedra, num papiro, num papel, mas, em última análise, escrever — por ser a única maneira de eternizar a expressão.

Fevereiro. — Gostava de escrever hoje um belo poema, forte, quente, luminoso, escarolado, em louvor da vida. É que, sem saber porquê, respondi há bocado a êste moço poeta que me exibia a sua decadência precoce, com palavras dum optimismo impressionante. E doía-me a garganta nessa altura ! Mas fui-lhe dizendo que qual morte ou qual cabaça ! Vida ! Vida conquistada em luta, como a do rebento do milho que empurra, empurra, e consegue levantar o torrão e ver o sol. — Qual morte, homem de Deus ! Você já viu por acaso um pinheiro suïcidar-se ?

Gostava de escrever isto num belo poema.

Fevereiro. — Põe-se a gente a ler estes Gides, estes Munthes, estes Mal-

raux. E é sempre a mesma sensação de plenitude. Sempre a mesma sensação de que, depois daquilo, não vale a pena escrever uma palavra, de mais a mais nesta língua de que o diabo ainda se serve para falar à avó... Mas depois vem a revolta. Esta impotente revolta de todo o verdadeiro escritor português que começou por nascer atrás duma fraga e acaba por gastar a vida em Paio Pires, amanuense de secretaria. Metessem no braço dum Gide uma manga de alpaca, e eu queria ver... Então um homem nasce em Paris ou numa terra lavada da Suécia, tanto faz, mestres logo à beira do berço, tôdas as civilizações na biblioteca do pai, uma vida inteira pelo mundo àlém, e aqueles neurónios, e aqueles sentidos não hão-de reagir?! O mais bronco ser humano, quando fala com um Wilde, ouviu pelo menos falar o autor do *De Profundis*. Evidentemente é preciso mais alguma coisa do que ir à China e ter certa experiência para escrever *A Condição Humana*. Mas, sem um homem andar de avião, como há-de um homem ganhar perspectivas de pássaro e falar de poços de ar?!

...E a gente não tem outro remédio senão gastar as horas a fabricar esta prosa travada, mais circunlóquio menos circunlóquio, esta prosa pêrra e ôca que chega a meter nojo aos cãis.

MIGUEL TORGA.

DIALOGOS INÚTEIS

— Entendes então que a literatura que não serve é uma monstruosidade...

— Evidentemente!

— Mas a literatura deve servir o quê?

— Servir a vida.

— Não te comprehendo... Que entendes tu por servir a vida?

— Isto simplesmente: pôr-se ao serviço de tôdas as ideas que generosamente se propõem dar felicidade ao homem. Uma literatura que não concorre para aumentar o bem-estar e a felicidade do homem, uma literatura que volta costas à vida, é uma aberração.

— Mas que é isso da felicidade do homem? Não há uma felicidade para todos os homens: há uma felicidade para cada homem. O teu bem-estar não é o meu bem-estar.

— Sofismas...

— Não, nada disso... Mas, dize-me: aceitando nós a hipótese mais do que fantasiosa de que é possível achar felicidade para todos os homens, admitindo que o homem possa vir a ser inteiramente feliz, dize-me: para que lhe servirá essa felicidade?

— ...

— Eu me explico: para que serve a vida?

— É boa! A vida serve para o que serve: é a vida.

— Quere dizer: o homem veio ao mundo apenas com um objectivo — viver, não é verdade?

— Exactamente.

— Fora disso não há mais nada, não é assim?

— Claro.

— Então a vida é uma monstruosidade.

— Tolice: a vida é bela!

— Como assim? É possível que consideres a literatura com um fim em si mesma uma monstruosidade e ao mesmo tempo a vida sem finalidade te pareça bela? Não comprehendo.

— Mas evidentemente. O homem veio ao mundo para perpetuar o que no mundo há de mais belo: a própria vida humana. Viver é, pois, integrarmo-nos numa continuïdade perfeita.

— Talvez sim e talvez não. Mas o que importa é que me respondas a esta pregunta: que é que serve a vida?

— Coisa nenhuma.

— Perfeitamente. Em que é que te fundamentas então para interdizer à literatura uma finalidade sem fim?

— Em que a vida é mais importante do que a literatura.

— Porquê?

— Porque sem a vida não havia literatura.

— E sem o homem havia vida?

— Não.

— Então o homem é mais importante do que a vida.

— Sofisma...

— Já vi que chamas sofisma à lógica — quando a lógica te não convém. Mas adiante. Não pode haver duas opiniões sôbre a matéria: o homem é mais importante do que a vida. Pregunto: se achas legítimo que a vida tenha uma finalidade em si própria — a vida, essa abstracção onde o homem é a única coisa concreta —, como negares, ao homem, direito de ter uma finalidade em si mesmo?

— Não te compreendo.

— Pois é tudo quanto há de mais comprehensível. A literatura é ou não é a expressão do homem?

— É a expressão da vida.

— Mas a vida não é o homem?

— A vida são os homens.

— ...Confusão... Mas está bem. A literatura é então a expressão da vida. Ora a vida, disseste tu, é uma finalidade sem fim. Pregunto: qual deve ser o fim da expressão de uma coisa que é em si mesma uma finalidade sem fim?

— Mas a literatura deve servir a vida.

— Lá voltas... Porquê?

— Porque a vida é mais importante do que a literatura.

— Mas porquê?

— Porque sem a vida não existia a literatura.
— E sem o homem existiria a vida?
— Não... Mas...
— Caímos na história da galinha e do ôvo...

JOÃO GASPAR SIMÕES.

UMA INTÉRPRETE DA POESIA MODERNA

A leitura de um poema é coisa muito mais importante do que parece. Um poema mal lido é um poema não lido. O leitor é um colaborador do poeta. Eis por que Manuela Pôrto pode ser apresentada como uma espécie de leitora-modêlo da poesia moderna portuguesa. As suas interpretações de Fernando Pessoa, de Sá-Carneiro, de José Régio, de Carlos Queiroz, de Adolfo Casais Monteiro, de António Navarro, de Alberto de Serpa são como que verdadeiras re-criações. Manuela Pôrto, ao contrário das intérpretes conhecidas, não faz da poesia um pretexto para exibir o seu próprio virtuosismo de dição e expressão; Manuela Pôrto desce ao fundo dos poetas, estuda-os, adapta-se-lhes, e só depois se julga capaz de os recitar. Assim, as suas interpretações têm um duplo valor: são uma ilustração e uma *mise au point*. Um poema dito por Manuela Pôrto fica definitivo na imaginação de quem a escuta.

Manuela Pôrto interpretou recentemente em Lisboa a *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa). Pouca gente conheceria êste poema, talvez um dos mais originais e poderosos poemas de tôda a poesia portuguesa. Mas o que se pode dizer é que em Portugal só Manuela Pôrto seria capaz de interpretar êsse estranho cântico, composto de mais de mil versos, onde há de tudo: lirismo, epopeia, dramatismo, loucura e cálculo.

A interpretação da *Ode Marítima* foi a consagração de Manuela Pôrto.

ANTÓNIO MADEIRA

Branquinho da Fonseca resolveu adoptar definitivamente, nos seus livros, o nome literário de António Madeira. Esclarece-se o caso por alguém ter levantado dúvidas sôbre êle.

UM PEQUENO PEDIDO

Os poetas portugueses Teixeira de Pascoais, Carlos Queiroz, Francisco Bugalho, António Botto e Alberto de Serpa devem agradecimentos ao *Boletim de Ariel* do Rio de Janeiro pela amável transcrição de poesias suas no número de Abril.

São estas acompanhadas de elogiosas referências numa local onde se diz que foram escolhidas nas mais prestigiosas publicações literárias de Portugal. Como, porém, algum leitor do *Boletim de Ariel* poderá ter a curiosidade de conhecer essas publicações, muito agradeceremos à direcção do *Boletim* o favor de, para futuro, citar os nomes delas.

SOCIEDADE FILIPE DE OLIVEIRA

Existe no Brasil uma sociedade que, nascida da amizade e admiração dos seus fundadores pela figura de Filipe de Oliveira, considerado como precursor e um dos iniciadores do modernismo brasileiro, conta entre várias realizações, qual delas a mais simpática, a publicação dum boletim a que foi dado o nome de *Lanterna Verde*, e a distribuïção dum prémio que já tem recompensado obras valiosas de escritores contemporâneos — novos, porque sob o signo de Filipe de Oliveira não se podiam reünir senão aqueles para quem a arte e o pensamento de vanguarda são credores de especial simpatia.

Ora, temos idea de se ter fundado em Lisboa, não sabemos bem há quantos anos, um núcleo português dessa Sociedade. Temos também idea de que nessa altura se publicou um programa de realizações, uma das quais seria a criação dum prémio.

É de lamentar que a actividade dêsse núcleo se tenha limitado à publicação na imprensa do seu programa.

« MENSAGEM »

Chama-se assim uma fôlha de arte e crítica, que publicou no seu primeiro número três belas poesias inéditas de Fernando Pessoa e uma página do *Livro do Desassocêgo* escrito por Vicente Guedes, um dos heterónimos de Fernando Pessoa. « O título desta revista representa uma homenagem da geração ao único poeta português igualável a Camões »: Fernando Pessoa, sem dúvida a maior figura do movimento denominado, em Portugal, *modernista*.

A mesma fôlha de arte e crítica insere um « depoïmento » de Domingos Mascarenhas onde o autor expressa o seu desejo de que « essa revista possa contribuir para o desenvolvimento no nosso meio duma literatura e duma cultura modernas bem comprehendidas » e onde o autor declara « já ter tido tempo de se fartar da tal literatura *modernista* para não suportar as confidências insignificantes dos seus sectários, as suas cabriolas gratuitas, as suas confusas, nebulosas concepções estéticas ».

Ou Fernando Pessoa ou Domingos Mascarenhas, não estão bem na *Mensagem*, portanto...

CORREIO

★ José Régio, ocupado com vários trabalhos, não pôde preparar para êste número da REVISTA DE PORTUGAL o terceiro acto de *Jacob e o Anjo*, que sairá no número 4.

★ Está prestes a sair a primeira edição firmada pela REVISTA DE PORTUGAL: *O Bicho Harmonioso*, poemas de Vitorino Nemésio.

★ Etienne Vauthier está traduzindo em francês uma colecção de contos e novelas de Camilo, Eça, Fialho, Raúl Brandão, Malheiro Dias, Patrício, Aquilino e outros escritores portugueses. Andrée Crabbé traduz *A Ruiva*, de Fialho; Annie Castin *Jacob e o Anjo*, de José Régio; Madeleine Defresne *Isabel de Aragão*, de Vitorino Nemésio.

★ Do Brasil, é esperada uma *Antologia de Poetas Parnasianos*, organizada por Manuel Bandeira. Jorge de Lima publicará um novo livro de poesia.

★ *Situação Valorativa do Neo-positivismo* é o título do volume que Delfim Santos vai publicar em breve.

★ As *Edições presença* acabam de lançar o novo livro de poemas *Ainda*, de Saúl Dias, com desenhos de Júlio da colecção « Poeta ». Dentro de poucos dias, pelas mesmas edições será pôsto à venda o estudo de Adolfo Casais Monteiro intitulado *Descobertas no Mundo Interior: A Poesia de Jules Supervielle*.

★ Uma casa editora do Pôrto vai publicar um volume de ensaios de Adolfo Casais Monteiro: *Arte, Criação, Liberdade*.

★ *As Três Pessoas* é o título dum livro de versos que Políbio Gomes dos Santos acaba de publicar.

★ Manuel Anselmo publicará brevemente um ensaio sôbre o poeta brasileiro Jorge de Lima, e prepara *O Pecado Original*, seu primeiro romance.

★ Um novo editor portuense, Vasco Rodrigues, iniciou a publicação em português das obras do grande escritor russo do século XIX, Anton Tchekof, com *História dum Desconhecido* e *O Duelo*. Êste volume é prefaciado por Adolfo Casais Monteiro.

★ Está marcado para Outubro o aparecimento do primeiro volume das obras completas de Fernando Pessoa: *Cancioneiro*.

★ O próximo volume da *Colecção de Autores Modernos Portugueses* intitula-se *Bússola Doida* e é um romance de Aleixo Ribeiro. Os dois volumes publicados nesta colecção são: *Nome de Guerra*, romance de José de Almada Negreiros, e *Caminhos Magnéticos*, contos de António Madeira (Branquinho da Fonseca). Em Maio será pôsto à venda o volume 4.º da *Colecção*, que é da autoria de João Falco e se intitula *Solidão*. O 5.º será um volume — *Nove-*

las Impopulares — de Carlos Parreira. Adolfo Casais Monteiro é o autor do 6.º volume: *Esperanças Comuns*, romance.

★ As *Edições Europa* pensam lançar em Outubro uma *Colecção de Poetas*, dirigida por José Régio.

★ Pelas *Edições Inquérito* deve ser pôsto à venda em Maio o livro de ensaios de João Gaspar Simões, *Novos Temas*, e uma tradução de *Les Enfants Terribles*, de Jean Cocteau, pelo mesmo escritor.

★ Uma das mais próximas edições da REVISTA DE PORTUGAL será o *Primeiro Volume de Teatro* de José Régio. Inserirá *Jacob e o Anjo*, mistério em um prólogo, três actos e um epílogo, *Três Máscaras*, peça em um acto, e, em post-fácio, desenvolvido estudo crítico sôbre teatro contemporâneo.

★ *Lácio*, de Lisboa, publica como inédita, certamente por equívoco, uma poesia de Fernando Pessoa já inserta no número 10 da *presença*, em vida do grande Poeta. Publicada em *Lácio* com o título *Pequena Canção*, intitula-se realmente *Qualquer Música*.

★ *Anastácio da Cunha, o lente penitenciado* é o título do último livro de Aquilino Ribeiro. No próximo número, pela pena de Vitorino Nemésio, a REVISTA DE PORTUGAL ocupar-se-á dêle.

★ António Madeira lançará a público um volume *Teatro I*, onde serão incluídos *Curva do Céu* — poema em um acto, *Rãs* — o episódio de circo publicado neste fascículo e *Quatro Vidas* — apontamento para uma peça.

★ Anuncia-se a próxima publicação de *Esfera*, uma revista mensal luso-brasileira que conta com a colaboração de escritores das modernas gerações dos dois países.

★ *Dom Casmurro*, hebdomadário do Rio de Janeiro, vai começar a publicar poemas, ensaios, novelas e teatro de escritores portugueses: Miguel Torga, António Madeira, Guilherme de Castilho, João Gaspar Simões, Pedro Homem de Melo, Vitorino Nemésio, Alberto de Serpa e outros.

★ Anuncia-se o aparecimento de *Ocidente*, revista de cultura portuguesa.

A REVISTA DE PORTUGAL é composta e impressa nas oficinas da Imprensa Portuguesa, rua Formosa, 108 a 116, do Pôrto. Telefone, 1466.

BREVEMENTE

No n.º 4: Cartas inéditas de TEÓFILO BRAGA; poemas de FERNANDO PESSOA, ADALGISA NERY (brasileira), MANUEL BANDEIRA (brasileiro); prosa novelística de AFFONSO LOPES VIEIRA; ensaio de JEAN CASSOU; desenhos de MILY POSSOZ e PAULO; páginas de recordações de ALMADA NEGREIROS, e vária outra colaboração.

* * *

Cartas inéditas de CAMILO CASTELO BRANCO, de MIGUEL DE UNAMUNO e de outros desaparecidos.

Desenhos de ALMADA, GUILHERME CAMARINHA, DOMINGUEZ ALVAREZ e outros artistas modernos.

Poesia, prosa, ensaio e crítica de escritores nacionais e estrangeiros, com larga representação brasileira.

A REVISTA DE PORTUGAL projecta alguns números especialmente dedicados a grandes figuras literárias e a correntes culturais, problemas e épocas.

O n.º 4 sairá em fins de Junho, de modo a circular antes da época de verão.

REVISTA
DE
PORTUGAL

N.º 4

SUMÁRIO

THEOPHILO BRAGA, CARTAS. FERNANDO PESSOA, POESIAS. ÁLVARO DE CAMPOS, DOIS POEMAS. MILY POSSOZ, DESENHO. MANUEL BANDEIRA, DESAFIO E UMA CANÇÃO. JOÃO GASPAR SIMÕES, FASCINAÇÃO. DELFIM SANTOS, HEIDEGGER E HÖLDERLIN. JOSÉ RÉGIO, JACOB E O ANJO. ANTÓNIO BOTTO, CANÇÃO. ADOLFO CASAIS MONTEIRO, VOZES DA NOITE E OUTROS POEMAS. PAULO, DESENHO. VITORINO NEMÉSIO, O ESPELHO DA MORTE.

PERSPECTIVA: O CONGRESSO DO PALÁCIO DA DESCOBERTA. PERFIS. PINTURA. MÚSICA.

CRÍTICA: CLÁSSICOS. POESIA. ROMANCE E NOVELA. ENSAIO. BIOGRAFIA. LITERATURA BRASILEIRA. LITERATURA FRANCESA. LITERATURA INGLÊSA.

JORNAL: Redacção, JOÃO GASPAR SIMÕES, JOSÉ RÉGIO, MIGUEL TORGA, JOSÉ BACELAR.

COIMBRA · 1938 · JULHO

REVISTA
DE
PORTUGAL

Director
VITORINO NEMÉSIO

Secretário
ALBERTO DE SERPA

A correspondência (redacção e administração) deve ser dirigida para: Rua do Almada, 28-2.º, PÔRTO. Correspondência especialmente destinada ao Director: Rua Antero de Quental, MS, COIMBRA. Sai quatro vezes por ano. Propriedade de REVISTA DE PORTUGAL (em organização). Editor, Vitorino Nemésio.

A REVISTA DE PORTUGAL é uma publicação exclusivamente literária e artística.

A REVISTA DE PORTUGAL só se responsabiliza pela colaboração solicitada e aceite, cujos originais não devolve. Os manuscritos não solicitados nem publicados ficam na sede da Revista à disposição dos autores, apenas durante um mês.

A REVISTA DE PORTUGAL examinará atentamente todos os livros e publicações de que lhe sejam enviados dois exemplares, mas só criticará ou referenciará aqueles que tenham interêsse para os seus pontos de vista.

Condições de assinatura: PORTUGAL — cada tômo, 10$00, cobrados número a número; é facultativo o pagamento adiantado de 1 ano: 36$00; COLÓNIAS — 1 ano: 50$00 (a enviar pelo assinante à Sede); BRASIL — 1 ano: 40.000 reis; ESTRANJEIRO — 1 ano: £ 0.12.0 (a enviar pelo assinante à Sede).

CARTAS (1)

A FRANCISCO MARIA SUPICO

Lisboa, 21 de Janeiro de 1887.

Querido amigo

As suas palavras foram-me de uma grande consolação, por conhecer que a dor da minha irreparavel desgraça foi achar o seu verdadeiro relevo no coração de um velho amigo. Esta dor não é só minha ; é de todos os que se revoltam contra esta brutalidade da natureza que mata uma criança alegre, intelligente e cheia de esperança, que horas antes de expirar ainda pensava no prazer de viver. Ha alguma cousa de imperfeição n'esta imaginada ordem das cousas, sobre que se fabricam theologias e philosophias, mas que no fundo não é mais do que uma conflagração de phenomenos em que tudo vae arrastando, arranjando conforme acontece as suas condições de existencia.

Esta ideia da realidade que nos esmaga, a uns leva-os a um desalentado pessimismo, a outros inspira-lhes uma immensa piedade. Eu, meu velho e bom amigo, acostumado desde o berço a

---

(1) A carta a Francisco Maria Supico faz parte da colecção de cartas que êste recebeu de Teófilo Braga e ofereceu em 1911, pouco antes da sua morte, à Biblioteca Pública de Ponta Delgada. A carta a Cunha Vasco reproduz uma minuta encontrada no espólio literário de Teófilo, adquirido pela Junta Geral de Ponta Delgada e existente hoje na referida Biblioteca.

A primeira carta foi escrita por Teófilo Braga um mês e meio depois da morte do filho (7-XII-1886) ; ao escrever a segunda já perdera também a filha Maria da Graça, falecida a 18-III-1887. *(Nota de José Bruno Carreiro).*

luctar e a reagir contra os acontecimentos, cheguei a uma intima piedade pelos outros, e tenho pena que, alem dos males inevitaveis que nos cercam, ainda aggravemos a nossa deploravel situação na natureza com odios e divergencias que nos enfraquecem.

A perda das minhas esperanças com a morte de um filho amado, com treze annos de edade, com uma communhão moral tão completa commigo, a sua falta para sempre, o vasio que nos deixou nesta casa que elle enchia de risos, nada chega á pena que elle por si me desperta por ter sahido d'esta vida sem ter passado pela evolução que competia ao seu sêr physico e moral.

Eu acceito a dor como uma fatalidade, e tendo-o acompanhado noite e dia na sua doença, com as minhas mãos o amortalhei, e com santa piedade o meti no caixão para que mãos extranhas não profanassem os restos d'este naufragio da minha alma; e n'este doloroso sacramento da minha paternidade me estava lembrando do Sepulveda, que pelas suas mãos enterrava nas areias da costa do Natal os filhos depois do terrivel naufragio.

Minha mulher me acompanhou e velou sósinha commigo esta criança encantadora, metendo-lhe nas mãos um pedaço da sua grinalda de noiva guardada há dezanove annos para se desmanchar quando menos esperavamos.

As fortes impressões reconcentram-nos na vida subjectiva, e o nosso querido morto vive no nosso espirito com um vigor tenacissimo de todas as horas e em todos os sitios. Parece que nunca o amámos tanto como agora, que nunca o contemplámos que nunca nos unimos mais do que n'estas horas que se succedem augmentando a nossa perda, tornando mais inconsolavel a nossa dor.

A sua carta teve para mim o sublime valor de trazer-nos mais intensidade a esta vida moral; agradeço do coração a piedosa ternura que o aproxima de mim na desgraça. Minha mulher agradece egualmente a sua excellentissima esposa esta homenagem do seu pezar. Um abraço a seu mano e creia-me

amigo sempre dedicado
THEOPHILO BRAGA.

R. S. Luiz, 13.

A CUNHA VASCO

Lisboa, 21 de Agosto de 1887.

Meu caro e leal amigo Cunha Vasco

Tenho dentro de um livro em que ponho os olhos todos os dias, e em que guardo lembranças que me são mais queridas, uma sua carta de 23 de Março de 1886, que ainda está sem resposta! Fallava-me n'ella com tanta intimidade de trabalhos e doenças da sua vida, do alento moral que achava nas duas filhinhas que lhe enchem o lar, nas esperanças futuras de dar largas ao seu espirito, que eu me guardava para lhe escrever com serenidade de animo e intuito de fortifical-o. Esse momento de expansão que desejava consagrar-lhe desappareceu, e posso dizer-lhe que a alegria domestica e a validez individual acabaram para mim n'este anno terrivel de 1886! A doença assaltou-me os filhos, e os cuidados de todos os instantes foram concentrados no esfôrço de arrancal-os á morte.

A minha Maria da Graça e o Theophilinho, depois da convallescença de sarampos, soffreram novas manifestações d'esta febre exantemica, ella com uma congestão pulmonar e elle com um pleuriz latente, que os medicos não diagnosticaram. Esta manifestação secundaria de sarampo, que os medicos d'aqui não conheceram, coincidiu com a crise da puberdade em que as pobres crianças entravam, e a natureza não pôde com os dois trabalhos, morrendo o Theophilinho aos treze annos e a Maria da Graça com dezaseis, victimas da estupidez das summidades medicas. Fiquei com a casa deserta e naquella noite escura da alma, de que falla o mystico. Quando tinha já tão adeantada a minha cultura affectiva, vejo-me decepado, sem aquelle objectivo que motivava toda a minha actividade.

Imagine o meu amigo um cerebro que chegasse á maior cultura especulativa, e que no momento de funccionar é lezado por uma estravasão sanguinea! Isto que todos nós comprehendemos e

que nos causa lastima, dá-se tambem com o affecto: cultivam-se os sentimentos mais elevados, mais puros, mais altruistas, e n'um momento um golpe da fatalidade tira-lhes o objectivo. Foi o que me aconteceu. Acho-me um decepado. E desde a perda dos meus filhos tenho vivido automaticamente, sem achar no estudo o allivio que se julga.

Ás vezes ouço palavras de amigos que me dizem que o que me vale é a philosophia. A philosophia não me consola, tira-me o espirito de revolta e põe-me de rastos diante do conflicto de leis brutas. O que me consola é que se a nossa existencia objectiva é tão percaria e incerta, podemos corrigir este defeito ampliando a vida subjectiva e procurando viver no espirito dos outros pelo que lhes tivermos prestado de bem, ou pagarmos aos mortos queridos este tributo de subsistirem na nossa lembrança.

As antigas familias levavam nas suas migrações as cinzas dos seus patriarchas; nós hoje, reconhecendo a ineficacia d'esta veneração objectiva, procuramos conservar em nós, no nosso espírito essa imagem dos entes amados. Nunca os meus filhos viveram tanto commigo, como depois que os perdi. E lamentando que elles tivessem vivido tão pouco, sem terem tido occasião para se fazerem valer e merecerem viver no espirito dos outros, como a mulher de Zebedeu pedindo a Jesus a immortalidade para os filhos, pedi ao João de Deus que deixasse cahir sobre os meus mortos um raio da sua luz ideal. João de Deus escreveu esta bella estrophe, que é tanto mais sentida quanto mais se repete:

No jardim do coração
Nasceram-nos duas flores;
E quando ainda em botão,
Desmaiaram-se-lhe as côres
E eil-as cahidas no chão...
Onde estão nossos amores
E os nossos olhos estão.

Apezar do exclusivismo dos seus sentimentos religiosos, o grande Sam Bernardo, que se mostrava superior a todas as glorias e tristezas do mundo, não pôde resistir diante da communidade, a que lhe não irrompessem as lagrimas diante do cadaver

de seu irmão Gerardo: « Para que dissimular, quando o fogo que occulto em mim mesmo me abraza o peito e devora as entranhas? Violentei o meu coração e contive-me até aqui, com receio de que a affeição triumphasse da fé... Mas esta dor reprimida deitou raizes fundas; ella tornou-se, como eu a sinto, mais pungente, porque não teve desabafo. Eu o confesso, acho-me vencido; é preciso que o que eu interiormente soffro appareça cá fóra, mas que seja á vista dos meus filhos que conhecem de perto a grandeza da minha perda e devem julgar a minha dor com mais indulgencia... » E quando o austero monge confessou o que devia a esse irmão e lhe irromperam os soluços, elle termina: « Estas lagrimas impõem-me o limite das minhas palavras; é a ti, Senhor, que pertence o termo e a medida das minhas lagrimas ».

Não tenho religião, mas possuo uma outra synthese sem elementos ficticios, a philosophia. É ella que me faz comprehender o grande aphorismo de Vauvenargues: *Qui aime ne se console.*

Tem-se passado os mezes sobre esta ruina da minha familia, e cada vez me parece mais enorme a minha perda; parece-se com a punhalada que se não sente quando se recebe. Nunca tinha observado que os filhos me eram tão precisos; e verdadeiramente a unica razão da nossa existencia é amar; a base de todo o trabalho util e de todo o pensamento fecundo é a affeição. Sentia-me equilibrado com essas duas crianças com quem já pensava alto. A sua morte enfraqueceu-me, deixou-me o terror de ver como este nosso organismo resiste tão pouco e como nós malbaratamos as horas fugitivas em ambições estereis. Tudo mudou de aspecto aos meus olhos, e os sitios onde passei dias alegres com elles já os não posso tornar a ver. Tivemos de mudar de casa, o que mais me atropellou o espirito.

Oh meu amigo, lembra-se daquella situação em que Manuel de Sepulveda, naufrago na costa da Terra do Natal, enterrou na areia com suas mãos os filhos que não puderam resistir ás fomes e trabalhos! Foi em egual desolação que eu e minha mulher amortalhámos pela nossa mão esses dois filhos, que eram a lembrança de um passado feliz, e pela nossa mão os mettemos e enfeitámos com flores nos seus caixõesinhos.

Para mim acabaram os temores. Quem assistiu a uma ago-

nia, como a da Maria da Graça, durante quatorze horas, vendo aquelle espirito lucido gastando-se em explosões até se apagar, e perguntando á mãe com segurança: « Diga, diga, mamã, eu não morro d'isto? A mamã não me deixa morrer! Prometta que não me deixa morrer ». Ai, meu amigo, a dor tem o mesmo grau de impotencia em que nos achavamos, vendo esse amor a morrer-nos nos braços, por fim olhando-nos sem nos conhecer, e balbuciando com esforço palavras sem nexo de um arrastado com a mesma estrangulação da vida.

Tenho vivido recolhido n'esta dor unica. Como quisera ter-lhe escripto! Como me sinto vexado por não lhe ter agradecido os seus mimos, que os meus pequenos tanto apreciaram e que elles tomavam como uma lembrança para elles!

Não sei quando voltarei ao trabalho; por este correio remetto-lhe uma pobre cousa, escripta para comprazer. Minha mulher agradece-lhe as boas palavras das suas cartas.

Adeus, querido amigo; é a amisade a unica cousa a que a gente se ampara n'estes desastres, e em que se acha n'esta situação tão bem definida por Petrarcha: *Io non mori, ma non rimassi vivo.* Um abraço de intimo reconhecimento.

THEOPHILO BRAGA.

POESIAS

1-8-1931

Hoje que a tarde é calma e o céu tranqüilo,
E a noite chega sem que eu saiba bem,
Quero considerar-me e ver aquilo
Que sou, e o que sou o que é que tem.

Olho por todo o meu passado e vejo
Que fui quem foi aquilo em tôrno meu,
Salvo o que o vago e incógnito desejo
De ser eu mesmo de meu ser me deu.

Como a páginas já relidas, vergo
Minha atenção sôbre quem fui de mim,
E nada de verdade em mim albergo
Salvo uma ânsia sem princípio ou fim.

Como alguém distraído na viagem,
Segui por dois caminhos par a par.
Fui com o mundo, parte da paisagem ;
Commigo fui, sem ver nem recordar.

Chegado aqui, onde hoje estou, conheço
Que sou diversos no que informe estou.
No meu próprio caminho me atravesso.
Não conheço quem fui no que hoje sou.

Serei eu, porque nada é impossível,
Vários trazidos de outros mundos, e
No mesmo ponto espacial sensível
Que sou eu, sendo eu por 'star aqui?

Serei eu, porque todo o pensamento
Podendo conceber, bem pode ser,
Um dilatado e múrmuro momento,
De tempos-seres de quem sou o viver?

★

4-8-1930

Contemplo o lago mudo
Que uma brisa estremece.
Não sei se penso em tudo
Ou se tudo me esquece.

O lago nada me diz.
Não sinto a brisa mexê-lo.
Não sei se sou feliz
Nem se desejo sê-lo.

Trémulos vincos risonhos
Na água adormecida.
Porque fiz eu dos sonhos
A minha única vida?

★

23-5-1932

Quem bate à minha porta
Tam insistentemente
Saberá que está morta
A alma que em mim sente?

Saberá que eu a velo
Desde que a noite é entrada
Com o vácuo e vão disvelo
De quem não vela nada?

Saberá que estou surdo?
Porque o sabe ou não sabe,
E assim bate, ermo e absurdo,
Até que o mundo acabe?

FERNANDO PESSOA.

DOIS POEMAS

Vem, Noite antiqüissima e idêntica,
Noite Rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
Com as estrêlas lantejoulas rápidas
No teu vestido franjado de Infinito.

Vem, vagamente,
Vem, levemente,
Vem sòzinha, solene, com as mãos caídas
Ao teu lado, vem
E traz os montes longínquos para ao pé das árvores próximas,
Funde num campo teu todos os campos que vejo,
Faze da montanha um bloco só do teu corpo,
Apaga-lhe tôdas as diferenças que de longe vejo,
Tôdas as estradas que a sobem,
Tôdas as várias árvores que a fazem verde-escuro ao longe,
Tôdas as casas brancas e com fumo entre as árvores,
E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,
Na distância imprecisa e vagamente perturbadora,
Na distância sùbitamente impossível de percorrer.

Nossa Senhora
Das cousas impossíveis que procuramos em vão,
Dos sonhos que vêm ter connosco ao crepúsculo, à janela,
Dos propósitos que nos acariciam
Nos grandes terraços dos hotéis cosmopolitas
Ao som europeu das músicas e das vozes longe e perto,
E que dóem por sabermos que nunca os realizaremos...
Vem, e embala-nos,

Vem e afaga-nos,
Beija-nos silenciosamente na fronte,
Tão levemente na fronte que não saibamos que nos beijam
Senão por uma diferença na alma
E um vago soluço partindo melodiosamente
Do antiqüíssimo de nós
Onde têm raiz tôdas essas árvores de maravilha
Cujos frutos são os sonhos que afagamos e amamos
Porque os sabemos fora de relação com o que há na vida.

Vem solenissima,
Solenissima e cheia
De uma oculta vontade de soluçar,
Talvez porque a alma é grande e a vida pequena,
E todos os gestos não saem do nosso corpo
E só alcançamos onde o nosso braço chega,
E só vemos até onde chega o nosso olhar.

Vem, dolorosa,
Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos,
Turris-Eburnea das Tristezas dos Desprezados,
Mão fresca sôbre a testa em febre dos humildes,
Sabor de água sôbre os lábios secos dos Cansados.
Vem, lá do fundo
Do horizonte lívido,
Vem e arranca-me
Do solo de angústia e de inutilidade
Onde vicejo.
Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido,
Fôlha a fôlha lê em mim não sei que sina
E desfolha-me para teu agrado,
Para teu agrado silencioso e fresco.
Uma fôlha de mim lança para o Norte,
Onde estão as cidades de Hoje que eu tanto amei;
Outra fôlha de mim lança para o Sul,
Onde estão os mares que os Navegadores abriram;
Outra fôlha minha atira ao Ocidente,

Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o Futuro,
Que eu sem conhecer adoro;
E a outra, as outras, o resto de mim
Atira ao Oriente,
Ao Oriente d'onde vem tudo, o dia e a fé,
Ao Oriente pomposo e fanático e quente,
Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta,
Ao Oriente que tudo o que nós não temos,
Que tudo o que nós não somos,
Ao Oriente onde — quem sabe? — Cristo talvez ainda hoje viva,
Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo...

Vem sôbre os mares,
Sôbre os mares maiores,
Sôbre os mares sem horizontes precisos,
Vem e passa a mão pelo dorso de fera,
E acalma-o misteriosamente,
Ó domadora hipnótica das cousas que se agitam muito!

Vem, cuidadosa,
Vem, maternal,
Pé ante pé enfermeira antiqüíssima, que te sentaste
À cabeceira dos deuses das fés já perdidas,
E que viste nascer Jehovah e Júpiter,
E sorriste porque tudo te é falso e inútil.

Vem, Noite silenciosa e extáctica,
Vem envolver no noite manto branco
O meu coração...
Serenamente como uma brisa na tarde leve,
Tranqüilamente como um gesto materno afagando,
Com as estrêlas luzindo nas tuas mãos
E a lua máscara misteriosa sôbre a tua face.
Todos os sons soam de outra maneira
Quando tu vens.
Quando tu entras baixam tôdas as vozes,

Ninguém te vê entrar.
Ninguém sabe quando entraste,
Senão de-repente, vendo que tudo se recolhe,
Que tudo perde as arestas e as côres,
E que no alto céu ainda claramente azul
Já crescente nítido, ou círculo branco, ou mera luz nova que vem,

A lua começa a ser real.

★

30-6-1914

Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes nas grandes cidades,
E a mão de mistério que abafa o bulício,
E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe
Para uma sensação exacta e precisa e activa da Vida!
Cada rua é um canal de uma Veneza de tédios
E que misterioso o fundo unânime das ruas,
Das ruas ao cair da noite, ó Cesário Verde, ó Mestre,
Ó do « Sentimento de um Ocidental »!

Que inquietação profunda, que desejo de outras cousas,
Que nem são países, nem momentos, nem vidas,
Que desejo talvez de outros modos de estados de alma
Humedece interiormente o instante lento e longínquo!

Um horror sonâmbulo entre luzes que se acendem,
Um pavor terno e líquido, encostado às esquinas
Como um mendigo de sensações impossíveis
Que não sabe quem lhas possa dar...

Quando eu morrer,
Quando me fôr, ignòbilmente, como tôda a gente,
Por aquele caminho cuja idea se não pode encarar de frente.
Por aquela porta a que, se pudéssemos assomar, não assomaríamos
Para aquele pôrto que o capitão do Navio não conhece,
Seja por esta hora condigna dos tédios que tive,
Por esta hora mística e espiritual e antiqüíssima,
Por esta hora em que talvez, há muito mais tempo do que parece,
Platão sonhando viu a idea de Deus
Esculpir corpo e existência nitidamente plausível
Dentro do seu pensamento exteriorizado como um campo.

Seja por esta hora que me leveis a enterrar,
Por esta hora que eu não sei como viver,
Em que não sei que sensações ter ou fingir que tenho,
Por esta hora cuja misericórdia é torturada e excessiva,
Cujas sombras vêm de qualquer outra cousa que não as cousas,
Cuja passagem não roça vestes no chão da Vida Sensível
Nem deixa perfume nos caminhos do Olhar.

Cruza as mãos sôbre o joelho, ó companheira que eu não tenho
nem quero ter,
Cruza as mãos sôbre o joelho e olha-me em silêncio
A esta hora em que eu não posso ver que tu me olhas,
Olha-me em silêncio e em segrêdo e pregunta a ti própria
— Tu que me conheces — quem eu sou...

ÁLVARO DE CAMPOS.



DESAFIO

Não sou barqueiro de vela,
Mas sou um bom remador:
No lago de São Lourenço
Dei prova do meu valor!
Remando contra a corrente
Ligeiro como a favor,
Contra a neblina enganosa,
Contra o vento zumbidor!
Sou nortista destemido,
Não gaúcho roncador:
No lago de São Lourenço
Dei prova do meu valor!
Uma só coisa faltava
No meu barco remador:
Ver assentada na pôpa
A bunda do meu amor...
Mas isso era bom demais
— Sorriso claro dos anjos,
Graça de Nosso Senhor!

CANÇÃO

Mandaste a sombra de um beijo
Na brancura de um papel:
Tremi de susto e desejo,
Beijei chorando o papel.

No entanto, deste o teu beijo
A um homem que não amavas!
Esqueceste o meu desejo
Pelo de quem não amavas!

Da sombra daquele beijo
Que farei, se a tua bôca
É dessas que sem desejo
Podem beijar outra bôca?

MANUEL BANDEIRA.

FASCINAÇÃO

Quando Juvenal acordou disse:

« Minha mãi morreu! »

Tinha ainda os olhos fechados. Pesavam-lhe nas pálpebras horas de sono. Uma grande indolência lhe paralisava os músculos. « Morreu! » repetiu Juvenal. E era como se compreendesse agora que efectivamente *ela* tinha morrido. *Ela* — morta há tantos anos! No meio da sua lassidão Juvenal ia pensando com a persistência de quem está lúcido: « Morreu! Deixei-a morrer! » Pela primeira vez Juvenal compreendia que se pode matar sem querer. A indiferença também mata. Deixara morrer a mãi de indiferença; para êle tinha ela morrido antes de morrer. Perante os olhos de Juvenal abertos no espaço incolor das pálpebras a trepadeira da estação, com as suas glicínias desbotadas, lá ia subindo pelo reservatório de cimento armado. Dentro de um compartimento do combóio que partia, pálida, com os joelhos envoltos numa manta de viagem, ela ia a caminho da morte. Não mais a vira. Não a quisera ver no caixão. Tivera mêdo de não poder esquecer a sua face de morta. Lembrava-se. Sim: lembrava-se. Nem isso podia esquecer. Ficara imóvel no meio da plataforma da *gare*. A lanterna vermelha da última carruagem estava ali. Via-a diante dos olhos como um ferro em brasa no escuro. Era verdade: ficara imóvel e frio. Não compreendera aquela serenidade — aquele deixar caír as mãos descarnadas em cima dos joelhos como quem poisa a costura para olhar uma sombra na vidraça. A mãi dissera-lhe: « Não deixes de vestir camisola de lã ». E êle sorrira. Doía-lhe na cara aquele sorriso. Era como uma ferida. E só agora compreendia por quê. Tinha-a deixado morrer! Imóvel na plataforma da *gare*, o ferro em brasa na retaguarda do combóio que penetrava na noite, Juvenal pen-

sava : « ...Camisola de lã ! As mãis têm coisas !... » Lágrimas lhe iam enchendo devagar as pálpebras pesadas. Rasgavam-se-lhe as entranhas ; esvaziavam-se lentamente. A morte devia ser aquilo. Mas daí a pouco principiava a renascer. Dir-se-ia regressar à vida longínqua de que uma lembrança sem contornos o ia lentamente aproximando. Abriu os olhos : ali, diante da cama, devia estar o anjo a tocar flauta ; em cima do jarro do lavatório devia estar desdobrada uma toalha ; o copo devia estar dentro da escôva dos dentes. Mas não. Nem havia o anjo, nem o lavatório, nem a toalha, nem o copo. Um biombo de cretone estava onde deveria estar o anjo a tocar flauta. A janela estava onde deveria estar o lavatório : uma janela de vidros pintados, sem cortinas.

« Onde estarei eu ? » murmurou Juvenal entre dentes. Mas ali junto aos seus ouvidos soou um gemido de impaciência. Ah ! Compreendia. Era a rapariga do Arcádia. Mas como ? Como tinha sido ? Como ter chegado até ali ? Ecoavam-lhe no cérebro as palavras do José Acúrcio : « O amor é como o sono. O sono é como a morte... » Que se teria passado ? Quem era *ela ?* Como se chamava ? A pouco e pouco Juvenal foi recordando : chamara-lhe *Francine*. Francine ? Sim. E também *Clementina*. Para quê ? Estava embriagado, de-certo. Mas que importância tinha um nome ? Como se chamaria ela ? Porque não lho preguntara ? Fôsse como fôsse, chamara-lhe Francine. Para quê ? Se ela não era francesa ? Chamara-lhe *Francine* por desafio. Queria talvez experimentar-se a si próprio. Queria ver se resistia à sugestão do nome. Um nome é um nome, afinal. Mas evoca. Um nome realiza. Quisera ver se o nome resistia. Quisera ver se os seus *sentimentos* resistiam ? E depois, que acontecera ? Num esfôrço, começou a compreender. Subira uma escada qualquer. Estava lúcido então. Entrara num quarto. Eis ali o quarto. Ainda estava lúcido. Depois. Sim : havia como que um anoitecer rápido. Deixara-se cair em cima da cama incapaz de resistir àquela noite que entrava pelos olhos dentro como um nevoeiro. E mais nada. Depois — mais nada. Mas começava a compreender. Ela despira-o. Ali estavam as calças nas costas de uma cadeira, a camisa dobrada aos pés da cama, a gravata em cima do toucador. Que meticulosidade ! Que delicadeza ! E Juvenal foi-se virando devagar. Que-

ria ver quem era aquela mulher meticulosa e discreta. Na almofada estava uma cabeça de olhos fechados e bôca entreaberta. Uma cabeleira loira, pintada, flutuava pela roupa: ia-lhe dos ombros nus aos ferros da cama. Na bôca havia como que uma crispação dolorosa. Dir-se-ia sofrer em sonhos. Já não havia côr naquelas faces. A noite apagara o *rouge*. Os traços vincavam-se-lhe, cansada a máscara. Cansada da vida: não dos anos. Era nova ainda, aquela rapariga. Juvenal observava-a. Adormecera com a camisa que trazia no corpo. Viam-se-lhe os ombros trigueiros e o colo macio, que arfava. Juvenal sentia como que uma fadiga dorida. Dir-se-ia convalescente de uma doença grave perante a vida cujo ritmo lhe parecia mais vibrante do que nunca. Que cansaço! Que aprazível cansaço! E principiava a desejar. Desejar, para Juvenal, era aquela impossibilidade de deter o que brilhava diante dos seus olhos com um fulgor de relâmpago. Naquele corpo estava o que êle nunca poderia possuir. Naquele corpo que arfava com um ritmo infalível — o ritmo infalível de tudo que é vivo — estava o que êle nunca poderia dominar: a própria vida. E o não poder reter aquele sôpro, aquele clarão, aquele fulgor implacável, tanto mais distante quanto mais próximo — eis a angústia do desejo para Juvenal. Sofria. Iria tentar. Tentaria uma vez mais. Pedir-lhe-ia que não abrisse os olhos. Queria possuí-la inanimada, anónima. De outra maneira — impossível. Lentamente se foi inclinando para aquela forma sem nome, que lhe cedia, de olhos fechados, adormecida, como por hábito.

« Cala-te! » murmurou êle, numa súplica, pondo-lhe a mão nos lábios que se iam abrir. Calou-se. Olhava-o, com os olhos tímidos, muito abertos. Não era de espanto. Olhava-o com um cansaço doloroso. Parecia curiosa daquele homem como tantos. Mas Juvenal, com os dentes cerrados, gemeu: « Fecha os olhos! » E ela fechou os olhos. Obedecia por hábito. Abandonava-se como para tôda a vida. Era como se dissesse: « Faz de mim o que quiseres. Colaborarei contigo na minha própria destruïção ». A mulher que se entrega é um mundo que acaba.

Sem uma palavra, Juvenal saltou da cama. Vestiu-se precipitadamente. Havia nos seus modos o que quer que era de colegial. Parecia receoso de ser surpreendido. Quando ela abriu as pálpe-

bras, já êle estava vestido. Quis falar. Mas Juvenal suplicou, com os olhos fora das órbitas:

«Não digas nada. Peço-te! Deixa-me ir embora. Saio já.»

Não podia dizer mais. Inútil explicar-lhe. Explicar-lhe o quê? Se êle próprio não compreendia. Ela, porém, estava habituada a todos os caprichos, a tôdas as taras, a tôdas as manias dos homens. Não disse nada. Fechou os olhos e esperou que a porta batesse.

Por muito tempo, ao despertar pela manhã, Juvenal se lembrou. Lembrava-se com doçura. Aquela mulher, calada, servil, tinha-lhe dado uma esperança... Precisava de uma mulher assim. Uma mulher calada é uma ausência cheia de plenitude. A palavra: eis a causa de todos os desentendimentos entre os homens. Entre os homens e entre os sexos. Duas vidas que se confiam uma à outra sem palavras renovam em si mesmas o amor fundamental: o princípio cósmico da vida. E Juvenal esperava ainda. Talvez que ainda pudesse ir beber à nascente. Talvez que ainda se pudesse realizar nêle o que êle julgava irrealizável. Não seria aquilo o amor fundamental — o princípio de todo o verdadeiro entendimento humano? Não seria através dos corpos mergulhados num silêncio total que as almas atingiriam aquela harmonia sem princípio nem fim que se chama no mundo o amor? Ah! surpreender, um dia só que fôsse, uma hora, um minuto, o fundo da sua natureza furtiva! Encontrar-se total, uno, indestrutível, perante todos os acidentes, tôdas as divergências, tôdas as oposições da vida! Precisava de ter confiança. Precisava de se pôr de acôrdo com os fundamentos da própria vida... Talvez a mulher que se lhe entregasse de lábios cerrados e pálpebras corridas acabasse com aquele desentendimento entre a carne e a alma. O instinto sexual da mulher é um porta-voz do desconhecido. Deus fala a linguagem de todos os instintos. Deus é o próprio instinto.

Dias depois Juvenal não pôde evitar Francine. Sim: fugia-lhe. Havia tempo que lhe fugia. Vinha à sala de jantar da pensão a outras horas. Não queria prolongar um diálogo sem conseqüências. Mas naquela manhã teve de falar-lhe. Encontraram-se na escada, onde ela se detivera a conversar. Saíram juntos. Quando ela se despediu na rua Garrett, Juvenal estava vencido. Qual o mistério daquela mulher? A verdade é que,

Francine exercia sôbre êle um poder misterioso. O certo é que, subindo agora o Chiado, Juvenal era outro. Tinha um andar diferente. Reparava com mais simpatia nas pessoas que desciam. Tinha um olhar mais compreensivo para os homens. Era como se tivesse compreendido de súbito que tudo no mundo tem o seu lugar e que viver é, para o homem, encontrar o seu. E tudo porquê? Porque falara com Francine? Francine sorrira-lhe com aqueles seus lábios longos, moles, exhaustos e caprichosos. Lembrara-lhe a travessia do Tejo. Lembrara-lhe o Terreiro do Paço e o quadro de Chirico. Vira últimamente umas reproduções, dissera. Não gostara. Mas efectivamente Juvenal tinha razão: o Terreiro do Paço visto de bordo era como que uma pintura de Chirico. Sim, disse Juvenal, um cenário para amores geométricos: um palco de tragédia raciniana. Compreendia: fôra a lembrança do Terreiro do Paço. Tomara-o uma exaltação súbita ao ouvi-la falar da travessia do Tejo. Ocorrera-lhe o sonho e o despertar no quarto com as palavras dela suspensas no silêncio. O ela ter-se lembrado daquele momento de intimidade perturbara-o. Seria para vincar uma recordação grata também a ela? Talvez não. Mas a verdade é que, ao partir, ela quebrara aquele encantamento. E Juvenal sofria. Sofria por não estar onde ela estava. Sofria por pertencer a outro mundo, a outra realidade.

Dias depois voltaram a encontrar-se. Francine subia o Chiado; Juvenal descia. Juvenal esboçou um cumprimento; mas ela parou, estendendo-lhe a mão com aquele seu modo quási petulante. Juvenal apertou-lha com um calor que traia uma reserva frustrada. Sim: quisera mostrar-se indiferente: uma indiferença temperada de polidez. E afinal ali estava invadido por um ímpeto de simpatia. Francine sabia trazer as pessoas ràpidamente até ao limiar de uma intimidade que breve se fechava. Mas o deslumbramento inicial não se perdia. Ficava. Por isso Juvenal fôra caloroso quando apenas quisera ser cortês. Que bonita ela estava! Trazia os cabelos claros, caídos nos ombros, um pouco desalinhados — intencionalmente desalinhados. Na sua cabeça havia assim qualquer coisa da cabeça de um efebo provocante. Os lábios pintados com desdém eram frescos e amargos ao mesmo tempo. Em geral ela tinha sempre qualquer coisa de macerado na expres-

são: como que uma secura que se conhece. Francine pôs-se a falar, intencionalmente, com a bôca — só com a bôca. Dir-se-ia fazer esforços para descolar os lábios. Juvenal viu tudo isto de-repente. Mas não viu que voltava para trás, a seu lado, senão quando passou em frente da Bertrand, Chiado acima. Reparou então que levava as mãos nos bolsos. Tirou-as. Olhou em roda. Mas não via nada. Tinha entrado em outro mundo. Era como se caminhasse na ponta dos pés para se não acordar a si próprio.

Em frente da Garrett, Francine parou. Olhou a porta de vidro. E se fôssem tomar chá?, lembrou ela. Estariam mais à vontade; e numa espécie de gargalhada fria:

« Ce *n'est pas*... Oh! Perdoe. Quero falar antes português. Não sei se é costume em Portugal ter destas franquezas... Os portugueses são tão convencionais... »

O português de Francine tinha o ondulado do castelhano. Juvenal já estava à porta da Garrett:

« Eu é que devia pedir-lhe desculpa. Não me ocorreu... »

Sentaram-se a uma mesinha num vão de porta solitário. Uma cortina transparente separava-os do largo das Duas Igrejas. Juvenal desculpava-se com embaraço:

« Não há maneira. Hei-de ser sempre provinciano. Nunca sei adivinhar as mulheres...

— Sabe porquê?... » disse ela, que entreabrira a carteirinha de camurça preta e calcava o *baton* nos lábios. E sem esperar resposta: « Você nunca pensa nas mulheres... »

Não era uma censura frívola... Pretendia ser uma observação subtil. Francine gostava de subtilezas psicológicas.

« Não compreendi... bem... É uma censura...? » disse êle.

« Não. Que idea! Você é como é, nada mais. Gosto dos homens que se esquecem de nós, sabe... Quando se chegam a lembrar... »

Agora, sim, havia *coquetterie* nas palavras de Francine. Mas era ela própria quem frisava estar a ser *coquette*. Fazia parte da sua maneira de ser: criticar a sua própria *coquetterie*.

Juvenal fitava-a fascinado. Nunca estivera tão perto de uma bela mulher, nunca sentira tão intimamente a sua fragilidade. Era a primeira vez que a frivolidade se lhe afigurava um jôgo sagrado.

ritual. Mas breve se dominara. Estava quási frio. Era com um prazer todo cerebral que a via sacudir a borla do pó de arroz na ponta do nariz fino e contornar os lábios com um desenho cheio de intenções sensuais. Para si mesmo, Juvenal dizia: « Nunca mais poderei esquecer êste momento... Sinto que o estou a fixar voluntàriamente ». E, em voz alta, como a continuar o seu pensamento:

« Você deve ter razão...

— Claro... ? » exclamou ela. Já se não lembrava. Os seus olhos castanhos, frios e penetrantes, fixaram ràpidamente os de Juvenal. Não o deixou interromper. « Claro que tenho razão... *Une femme a toujours raison...* », disse, em francês, como se só em francês aquela máxima tivesse sabor. Mas Juvenal já estava como que mergulhado nos seus próprios pensamentos. Falava, numa voz distante, como que para si próprio. Nessa voz havia uma grande tristeza. Dir-se-ia ser-lhe doloroso pensar assim:

« Tem razão... É o meu grande mal. Penso pouco nas coisas dêste mundo...

— *Alors à quoi pensez-vous ... ?*

— Sei lá. Em coisa nenhuma, talvez... Mas, nas mulheres, não posso pensar. Basta-me a sua presença. Não posso pensar no que vejo. Parece-me que sou um poeta falhado...

— *Parfaitement...* Um poeta falhado. Não está mal... Os poetas falhados devem pôr mais poesia na vida, não?

— Talvez. Eu não. Não ponho poesia em coisa nenhuma. Vivo assim... Entre o céu e a terra.

— Mas é aí que vivem as mulheres. É êsse o nosso lugar — entre o céu e a terra. Bem dito! »

Juvenal fitou Francine com uma espécie de fascinação. Mas Francine desviou os olhos. Dir-se-ia que as suas palavras se lhe não dirigiram a êle. Mas Juvenal dizia já, num arrebatamento concentrado:

« Não. As mulheres são excessivamente humanas. Têm os pés muito fundo cravados na terra. Tenho mêdo das coisas humanas demais. Fazem-nos a vida uma prisão. Estou farto de viver em prisões, de ser homem. Sim: estou farto de mim próprio...

— Ah, ah! » exclamou Francine, longe, indiferente.

Juvenal, porém, como se a não tivesse ouvido ou, pelo menos,

como se não tivesse percebido a indiferença daquelas duas exclamações de circunstância, continuou, com um ardor que negava o sentido das suas queixas:

« Não é que eu tenha vivido muito. Nem que tenha sido *muito humano*. Mas viver pela imaginação cansa — desilude-nos da realidade. Quando chegamos a entrar em relações com a vida, estamos esgotados. Já não há imprevistos que nos bastem. E você não pode calcular o que é a imaginação de um homem que tôda a vida tem vivido só. Que asfixia! É como viver fechado num quarto com um aparelho de telefonia ligado para o mundo inteiro... Mas onde eu já vou! Desculpe! Nada disto lhe pode interessar. Abaixo o egocentrismo! »

Francine limitara-se a sorrir. Pegara no bule e enchia a chícara de Juvenal. Êste, sùbitamente frio, pusera-se a examiná-la com aparente serenidade. Era a primeira vez que a via tão bem vestida. De facto, Francine pusera nesse dia mais intenção na sua *toillette*. Havia o que quer que era de rebuscado no corte do seu casaco castanho, em que os ombros se quebravam, direitos, sôbre mangas geométricas, masculinas, de onde saíam uma espécie de punhos de renda. Dir-se-ia haver na sua *toilette* a linha prática de um *tailleur* americano e a graça senhoril de um traje do século XVIII. Uma gargantilha de rendas rematava o peitilho de cambraia, no qual o pescoço de Francine, meio varonil, meio infantil, parecia uma flor num vaso de cristal. Havia nela qualquer coisa de muito frágil e de muito sólido.

Juvenal aceitou a chícara de chá. Agradeceu. Nas suas maneiras não chegava a haver acanhamento: havia antes ausência, distracção. A sala de chá estava quási vazia. Num dos ângulos, entre duas senhoras perfeitamente brancas e velhas — ainda mais perfeitamente brancas e velhas que êle — sentava-se um escritor conhecido. Nos seus bigodes brancos, frisados com requinte, no seu todo escovado e brunido, parecia querer negar-se que o tempo é o mais fiel dos lacaios e o mais impertinente dos amigos... Onde quer que estejamos, êle estará. Juvenal mostrou-o a Francine. Comentou:

« Como o prestígio é cruel! Ali está um homem que lhe tem sacrificado tudo... »

Dir-se-ia que as duas velhas matronas que ladeavam o escritor simbolizavam o passado e o presente daquele homem sem futuro.

Depois Francine preguntou que fazia Juvenal em Lisboa. Juvenal foi prolixo. Quis fazer um esfôrço para lhe explicar. Explicar-lhe o quê?

« Você deixa-me embaraçado. Realmente... não sei. Isto é: nunca me tinha preguntado isso de forma tão categórica... Com franqueza — vou pensar... Vim fugido.

— *Quoi?* Fugido?

— Sim. Fugido de um inimigo de que se não pode fugir. Quis ver se me fugia a mim mesmo... Pensei em recomeçar a vida. Talvez um emprêgo... Todos nós aspiramos à mesma coisa. O emprêgo público é a nossa derradeira esperança. »

Francine olhou-o entre irónica e severa:

« Um emprêgo... Isso é a morte. Os homens devem lutar.

— Para quê? » replicou Juvenal com espanto. E logo, com um arquear de ombros desfalecido: « Para lutar é preciso esperar qualquer coisa da vida. E eu já nada espero...

— *Le pauvre!* » exclamou Francine com mais indiferença que piedade.

« Duvida, talvez. É porque me não conhece bem. »

Talvez Juvenal quisesse ser sincero. A verdade é que na sua exclamação havia mais petulância que amargura.

« Gostava de o poder acreditar! Pobre rapaz! »

Sinceridade? Ironia? Juvenal sentira-se sùbitamente lasso. Ouvi-la-ia até ao fim do mundo. Dava-lhe o direito de o lastimar. Talvez fôsse digno de piedade. Não se interrogava. Não queria saber até onde eram sinceras as suas próprias palavras. Momentos depois, Juvenal disse, sem saber porquê:

« Sabe que não tenho mãi...? »

Francine olhou-o nos olhos. Juvenal, porém, afastara-se, de súbito, daquela mesa. Os olhos de Francine pareceram-lhe brilhar muito longe. Era a si mesmo que êle falava:

« Oh! A falta que uma mãi faz a um homem! Que vazio na vida! Que dureza nas nossas próprias desilusões! Que falta

de indulgência para connosco mesmos! E o pior — sim, o pior — é que os órfãos de mãi são incapazes de amor. »

Seguiu-se um silêncio. O escritor e as duas alegorias tinham-se levantado. A sala estava vazia. Lá fora ia decrescendo o movimento. Ouviam-se mais longe os automóveis. Era a tarde que caía ràpidamente sôbre Lisboa.

Depois, Francine observou:

« Julga-se, então, um homem inacessível... »

Esta frase traía uma descrença amável e condescendente. Juvenal quis fechar os olhos. Sentira, de súbito, ter-se enganado. Estava defronte de uma desconhecida. Medira ràpidamente a distância que os separava. Mas nem por isso pôde ser diferente. Era tarde para voltar atrás. Uma das coisas de que Juvenal se julgava incapaz era de vencer os seus próprios impulsos. Pensava que não valia a pena. O homem deve ser natural quando se lhe oferecer essa raríssima ocasião, julgava êle, não sem uma certa ingenuïdade. Francine, porém, voltara:

« ...Será possível que nunca tivesse encontrado a « eleita »? Ah! Juvenal, custa a crer...

— Não sei... » replicou êle, como se a si mesmo falasse. Mas logo acrescentou: « ...Nunca o pude saber... »

Olharam-se instintivamente nos olhos. Juvenal com obstinação, mas para longe, como se perscrutasse o horizonte em busca do fumo de um vapor; Francine serena, distraída. Dir-se-ia fitar o desconhecido que se encontra num café. Que frios olhos os seus! Mas há friezas que fascinam... Juvenal, então, começou, numa voz que parecia procurar longe as palavras:

« Às vezes acordo pela manhã com êsse sonho. É preciso experimentar, exclamo. « É preciso deixares-te ir até ao fim, Juvenal! digo, para mim mesmo. Tem-te faltado persistência, cegueira. Para amares, precisas de ter os olhos fechados, precisas de ser uma fôrça da natureza. » Sim: hei-de experimentar. Mas afinal êsse momento nunca chega. Não há meio de fechar os olhos. Ando sempre com êles dolorosamente abertos. Quere saber...? Não lhe devia dizer isto... Mas digo... Vê como eu sou... Chama-se a isto começar pelo fim. É assim que eu destruo tôdas as oportunidades. Sofro de um mal incurável. Tenho a mania de abrir a

cabeça antes do coração... Peço-lhe. Faça de conta que não sou eu quem lhe fala. Não me ouça. Deixe-me falar-lhe como se você não me pudesse ouvir. Deixe-me imaginá-la ausente. Deixe que a olhe como se visse um retrato, como se falasse a uma morta... Sim: tenho pensado muitas vezes ser capaz de fazer por si o que nunca pude fazer por mulher nenhuma. Acordo alta noite sobressaltado. Fico de olhos abertos a repetir frases, a ouvi-la falar. E então julgo que é verdade. Não sei o que sinto. É como se a noite se iluminasse, é como se tudo me começasse a falar no silêncio. Vêm-me lágrimas aos olhos. E choro. Deixo-me chorar. No escuro não me vejo a mim próprio. É como se eu próprio não existisse, como se eu não me distinguisse das trevas que me rodeiam. E tudo então me parece diferente. Sinto em mim uma exaltação desconhecida. Pareço ter deixado de ser eu. E o mais extraordinário é que a não vejo. Você não está diante de mim. E, no entanto, sei que é tudo por sua causa. É por sua causa que eu choro. Sim, chego a chorar... Outras vezes adormeço no meio dêste delírio e em sonhos o delírio continua. Então tudo me parece natural. Vejo-a morta. O seu corpo está onde eu estou. Mas eu não sofro. Pelo contrário. A sua imobilidade fascina-me. Debruço-me sôbre o seu cadáver. Falo-lhe. E uma doçura como nunca senti na vida baixa sôbre nós. Acordo de manhã cheio de mágoa, de uma angústia doce. Mas à medida que reentro em mim tudo se desvanece. Foi sonho, murmuro. Só em sonhos se pode ter sido feliz assim..., só em sonhos se pode amar... »

Calou-se. Olhou em roda. A sala estava vazia. Ao fundo, junto do *bar*, dois criados conversavam. Juvenal teve tempo de ver tudo isto antes de pensar em si próprio, antes de se lembrar onde estava. Dir-se-ia despertar de um sonho. Quando fitou Francine o olhar dela era duro. A sua bôca, porém, parecia sorrir. Um abismo separava naquela mulher a bôca dos olhos. Na bôca falava o instinto, nos olhos a inteligência. Juvenal sentiu-o. Pensou-o. Mas não pôde por assim dizer tomar consciência dêsse pensamento. Havia nêle ainda uma exaltação que lhe não permitia reflectir. A verdade é que se deixara arrebatar pelo entusiasmo, de princípio mais intelectual que afectivo. A verdade é que começara por querer explicar friamente um fenómeno como outro qualquer.

Como acreditar em tudo aquilo? Era lá possível um tal delírio? Mas o mais extraordinário é que esta dúvida lhe ocorrera assim que se calara. Mas, de novo, Juvenal foi tentado a continuar. Já que chegara até ali — continuaria. Falaria como um poeta visitado pelo espírito da noite — a inspiração de todos os poetas. Francine estava imóvel, com os cotovelos fincados na mesa e as mãos dobradas nas faces como duas minúsculas asas de querubim. Na sua bôca havia a mesma contracção, meio voluptuosa, meio amarga. Mas os olhos continuavam de pedra. Tudo isto se passara num abrir e fechar de olhos. Juvenal recomeçara:

« Ah! Porque não havemos nós de viver sempre em sonhos. Morta! Oh! então sim — então poderia amar! Seria capaz de amá-la morta! Em você, Francine, há tudo o que é preciso numa mulher para eu lhe querer: uma reserva sem limites, um colaborar com as fôrças de destruïção de tôda a vida... Mas ainda assim — está viva. Há em você muita surpresa!

— Que loucura, Juvenal! » suspirou Francine. Os olhos tinham-se-lhe feito imensos: havia nêles uma luz cheia de espanto e de crueldade.

« Sim, Francine! Há em você tôdas as potências do mal, aliadas do amor. Para mim o amor é uma criação do diabo, um elemento de destruïção. Quem ama prepara a sua própria ruína. Já dizia Ibsen que o homem só é o mais forte! Mas é da minha própria destruïção que eu preciso, preciso da minha própria ruína. Talvez então eu pudesse renascer. A minha vida não está longe de cair aos bocados, desmantelada; um abalo, e ei-la por terra! Falta um cartucho de dinamite. Você seria a minha dinamite! O meu último cartucho!

— Literatura, Juvenal, tudo literatura! » disse Francine, em cujos lábios, ainda há instantes amargos, aflorara um sorriso desdenhoso. « Nem o amor é nada do que você diz, nem eu sou aquela que lhe poderia prestar êsse serviço. Tem uma idea errada a meu respeito. Sou exactamente o contrário da mulher que lhe convém... »

Não obstante a serena crueldade destas palavras, Juvenal continuou:

« Estava sob o domínio de um regime de fôrças imperiosas

e cegas. Perdoe-me, Francine, neste momento sou eu quem tem razão: o meu instinto diz-me que você é aquela que poderia ser o meu último cartucho... O instinto nunca se engana.

— Engana-se, sim, engana-se! » disse ela como que empenhada em o desiludir, mas sem querer dar grande importância ao seu discurso. Depois, poisou as mãos em cima da mesa, abanou a cabeça, sorriu, e, com ela levemente tombada, acrescentou: « Mas, sério, sério, você acredita no que tem estado a dizer?...

— Não! » afirmou Juvenal veemente, como se atacasse um inimigo. « Isto é, atalhou. Talvez.

— Não ou talvez? » suspirou Francine, cuja cabeça oscilava com intenção.

— Não e talvez, repetiu Juvenal.

— É uma charada...? » preguntou ela com a indulgência de quem interroga uma criança maçadora.

« É muito mais complicado do que uma charada... » murmurou êle, pensativo. « Há minutos não tinha hesitado... Agora hesito. Não sei, não sei se é verdade. Talvez tudo fôsse ilusão... Parece-me que não posso ser mais sincero...?

— Nem é preciso que seja tanto. »

Esta frase ecoou, sêca, aos ouvidos de Juvenal. Fitou Francine. Mas ela olhava as unhas com uma atenção galante. Dir-se-ia achá-las lindíssimas! Juvenal, então, calou-se. Uma grande tristeza o invadiu. O chá acabou em silêncio.

Nessa noite Juvenal acordou angustiado. Sentou-se na cama e pôs-se a olhar para todos os lados com os olhos fora das órbitas. Que acontecera? Teria sonhado? Lembrava-se perfeitamente. Levantara-se da cama momentos antes, caminhara para a porta de comunicação, subira acima da mala e pusera-se a olhar através do vidro raspado. Porque fizera êle isso? Pois não sabia que se o fizesse tudo estaria perdido? Sim. Sabia. Mas fizera-o. Uma coisa havia ainda mais estranha. O quarto para onde êle olhara estava vazio. Pior: êsse quarto não existia. Para além era um descampado com uma estátua eqüestre tôda verde no meio de uma arcaria de pedra negra. Perante êsse descampado Juvenal sentiu que alguma coisa de incompreensível se passava. Naquele momento, perante aquele cavalo todo sujo de baba verde e aquelas arcarias

negras, Juvenal tinha tido a certeza de que Ela não existia — Ela era um fantasma! E no meio de uma grande angústia, Juvenal começara a sentir-se feliz. Se ela era um fantasma, ainda bem! Oh! ainda bem! Mas, agora, desperto, a dúvida voltava: existiria ela ou não? Tê-la-ia êle visto ou não? Era aquilo sofrimento ou alegria? Porque aquele sofrimento? Porque aquela alegria?

Durante dias Juvenal viveu nesta dúvida. Não queria ver ninguém. Evitava Francine. Dir-se-ia continuar a duvidar e a dúvida lhe ser doce. Mas três dias depois, ao abrir a porta do quarto, Francine atravessava o corredor. Então Juvenal, como quem acorda de um sonho, disse-lhe, com tôda a naturalidade:

« Ainda bem que você existe...

— *Merci!* » disse ela sem surpresa. Julgara ouvir um cumprimento banal. Mas êle, nervosamente, acorrera. Parecia ser-lhe intolerável que ela não compreendesse:

« Ouça, Francine, sonhei que você não existia...

— Quem sabe... » murmurou ela. E a sua voz soou com melancolia. Juvenal ficou parado no corredor sem dizer palavra. Francine abriu a porta da escada e saiu sem se voltar para trás.

À hora do jantar, Juvenal entrou na sala de mesa. Francine não estava. Quando ela entrou, Juvenal pôs-se a fitá-la com uma atenção teimosa. Dir-se-ia esquecido de onde estava. No fim do jantar, foi sentar-se junto dela. Uma conversa banal principiou. Desde então Juvenal, no fim do jantar, sentava-se junto de Francine. Conversavam. Falavam de cinema, de livros. Um dia falou-se em Byron. Francine não gostava da poesia inglêsa. Juvenal achou que Francine tinha um gôsto muito pessoal. Byron lembrou Sintra. Francine achava que Byron exagerara. Sintra era, de facto, um recanto admirável: mas não um dos mais belos lugares da Europa. É certo que conhecia mal a serra; passara de automóvel. Então Juvenal sugeriu uma ida a Sintra. Francine aceitou o convite que êle lhe dirigia. E dias depois subiam, a pé, ao Castelo dos Moiros. Ah! sim! Agora Francine começava a compreender as razões de Byron; Sintra era um verdadeiro Eden. Mas Juvenal ia calado. A solenidade daquelas árvores, a serenidade pesada que descia da atitude sem gestos dos seus ramos lá no alto reduziam Juvenal a um silêncio quási religioso. A natureza não lhe

falava: a natureza impunha-se-lhe. Não sabia pensar no meio daquela grandeza sem voz. Pareciam-lhe inúteis todos os pensamentos. E uma espécie de êxtase se ia apossando dêle. Já não via as árvores, já não via os fetos, metálicos e húmidos, por entre pedras cobertas de musgos verdes, macios como mãos finas. Ia devagar. Ao entrarem nas muralhas, parou. Uma exclamação lhe rompeu do peito:

« Aqui não se pode mentir! Agora compreendo o pecado. »

Francine, que seguia adiante, voltou-se. Juvenal viu que ela o olhava, mas dum outro mundo. E então, julgou compreender. Sim, talvez ela não existisse...

Daí a pouco estava de pé sôbre a muralha. O vento despenteava-o. Os pés pareciam erguer-se-lhe do chão. Efectivamente — nada existia... Pela encosta abaixo eram rochas nuas por entre ramos de árvores imóveis. Dir-se-ia tudo ter acabado de rolar do alto e tudo estar preparado para não se mexer até ao fim do mundo. Já nada poderia quebrar aquele silêncio, vindo lá daquelas nuvens pesadas que o vento arrastava para o mar. Por entre as massas de nuvens via-se o céu azul. E aquela transparência ilimitava as distâncias: os montes perdiam-se na imensidade. De facto, Francine não existia. Só uma coisa existia: o silêncio, a majestade extática da natureza, a imutável realidade das pedras, das árvores e do céu.

« Na verdade, Francine » murmurou êle, subjugado, « agora compreendo que você não exista.

— Que eu não exista... » murmurou Francine, sentada num dos degraus da escadaria em ruínas. Erguera os olhos para Juvenal, com as sobrancelhas, um breve traço pintado, vagamente contraídas. Parecia fazer um esfôrço de memória. Sim, compreendeu. Na sua face afogueada passou uma expressão rápida: dir-se-ia ter-se lembrado haver começado um dia a jogar uma partida de xadrez com aquele parceiro. Como ela o tinha esquecido! Por isso gritou, com um encolher de ombros: « Quem poderá ter a certeza de existir... »

Juvenal ficou suspenso a fitá-la. Aquela frase banal parecera-lhe cheia de profundeza. Naquele momento, perante a grandeza do lugar, tudo que daquela bôca saísse lhe teria parecido

extraordinário. Francine tinha o condão de ferir as mais recônditas cordas da sensibilidade de Juvenal. Uma palavra sua — e eis iluminados os recantos obscuros e maravilhosos da sua alma. Naquele momento Francine afigurava-se-lhe uma criatura excepcional: qual deusa, qual musa! Sentiu-se estremecer. A resposta de Francine tinha-lhe chegado aos ouvidos cheia de ressonâncias profundas. Parecia-lhe que o silêncio falara pela sua bôca: era como se as próprias coisas inanimadas tivessem falado. Via-a projectada no silêncio, como as árvores, as pedras e os montes. E então, como num êxtase, murmurou:

« Mas eu existo! Neste momento sinto bem que existo!

Parecia desafiar o espaço. Francine ergueu os olhos para êle. Estava transfigurado. Nunca o vira assim; não o julgava capaz de tal transfiguração: os cabelos desgrenhados, as mãos abertas ao vento, as pernas firmes sôbre o pano da muralha e os olhos como que projectados no espaço. Dir-se-ia uma aparição.

O êxtase não durou muito. Daí a pouco desciam ambos para os jardins da Pena. Juvenal falava do Palácio Real. Não compreendia como se pudera afrontar a beleza majestosa daqueles montes com uma comodidade burguesa, pretenciosa, ridícula. Até voltarem a Lisboa, pelo combóio da tarde, Juvenal e Francine conversaram numa espécie de nervosismo. Dir-se-ia não se poderem calar: terem mêdo de estar calados. Francine talvez receosa de que êle voltasse ao seu êxtase; êle como a querer esquecer essa exaltação incompreensível.

Em Lisboa começaram a ver-se todos os dias. E o mesmo nervosismo recalcado surgia entre êles. Certa manhã de Junho, Juvenal bateu à porta do quarto de Francine. Ia à praia. Se ela quisesse, iriam juntos. De facto, partiram juntos.

Apearam-se em Oeiras. Percorreram, dardejados pelo sol, a estrada militar, onde não há uma árvore. A praia junto à Tôrre de S. Julião era um deserto. Despiram-se no recôncavo de um rochedo e entraram na água. O mar estava sereno e transparente. Viam-se as pedras no fundo de areia clara e os corpos pareciam quebrar-se mergulhados naquela transparência de cristal. Juvenal nadou para o largo. Francine ficou a pairar junto à praia. E aquela massa cristalina de que o sol perpendicular arrancava faúlhas

afigurava-se a Juvenal um céu picado de estrêlas de onde êle emergia como um planeta. A cabeça de Francine, ao longe, no meio das vagas, cintilava também, como uma estrêla. Quando Juvenal chegou à praia, gritou:

« Francine, vi uma estrêla! uma estrêla! »

Francine corria já pela areia alisada pela mão do vento. Os seus pés deixavam na praia sem mácula um rasto imponderável. E Juvenal corria atrás dela, gritando:

« Francine, vi uma estrêla! uma estrêla! »

Francine ria. Os seus cabelos claros — a estrêla — cintilavam e a forma do seu corpo desenhava-se, cada vez mais nítida, aos olhos de Juvenal, que a não queriam ver. Já não gritava. Não. Francine não era uma estrêla. Francine era uma mulher. Mas corria sempre, sem saber porquê. Queria fechar os olhos à realidade daquele corpo e ao mesmo tempo não o queria perder. De súbito, Francine caíu ao comprido na areia. Juvenal veio cair a seu lado. Estavam ofegantes. Havia volúpia no seu arquejar. O homem gosta de se sentir viver no silêncio. Estavam ambos agora estendidos de olhos no céu. Juvenal disse, devagar:

« Sinto-me perturbadíssimo, Francine. Nunca a tinha visto assim... »

Francine não respondeu. O seu peito arfava sempre. O sol punha uma cinta incandescente em torno dos olhos de Juvenal. Caído de costas na areia ardente, Juvenal sentia-se como modelado por uma mãos ao mesmo tempo leves e pesadas. Dir-se-ia que o sol lhe poisava as mãos nos ombros. Não se podia mexer. Com uma lentidão de sonho, repetiu:

« Está tão diferente hoje.

— Porquê? » fêz ela sem curiosidade. A sua respiração era mais lenta. Também o sol a imobilizava na areia. E assim, abandonado, o seu corpo branco, que o sol começava a afoguear, era frágil como o de uma criança. Cerrara as pálpebras e o sol alagava-a de lassidão. Gotas de água cintilavam-lhe nos cabelos caídos. A pele húmida secava devagar. Em tôrno das narinas pairava-lhe um halo róseo. Sentia-se quebrada e feliz.

« Pensei que a amava, Francine... » disse Juvenal, de olhos fechados, cingidos pela faixa incandescente.

« Sim... » exclamou Francine distante, com indolência.

« Mas não... É impossível... É superior a mim mesmo.

— Punha nisso tanto empenho ? » disse ela, entre irónica e terna. Dir-se-ia estar-lhe grata por êle não poder amá-la.

« Nenhum ! » replicou Juvenal firme, mas lento. « Mas há em você qualquer coisa a que eu não sei resistir. De tôdas as mulheres que tenho conhecido, a Francine é a mais completa... Completa, digo bem... Sei lá. Há em você uma fôrça extraordinária... uma fôrça que se conhece. Uma mulher ardente e reservada ao mesmo tempo — aí está a mulher que eu procuro. Aí está o que você é, o que você tem de extraordinário... Por detrás de tôda a sua frieza há uma ardência maior do que a dêste sol... Mas é preciso saber arrancar-lha e eu tenho mêdo de não ser capaz...

— Muito trabalha essa cabeça, Juvenal ! »

Esta observação veio de longe. Francine dissera-a, entre dentes, com os lábios cerrados, dolorosos; parecia vir lá ao fundo de um sonho cheio de labaredas. O sol entrava-lhe pelos poros ; nas pálpebras caíam raios materiais de luz. Mas na sua voz vibrara uma nota magoada. Dir-se-ia lamentar o irremediável. No rosto de Juvenal, porém, pintara-se uma certa contrariedade. A observação de Francine era talvez justa demais para o deixar indiferente. Protestou :

« Não, Francine, está enganada. Não é a minha cabeça que trabalha neste momento. Sou eu todo : é o meu corpo, é o meu coração, é o meu espírito... Não. O meu amor é mesmo uma vitória de todo o meu ser contra a fôrça da minha cabeça. Quero poder dizer-lhe que a minha vida já depende só dos seus movimentos de lábios, dos seus sorrisos, dos seus olhares... Faço tudo para que assim seja... E, ao mesmo tempo, sinto que há em si qualquer coisa que me quebra, me amolece, me torna incompreensível a mim mesmo... Será isto o amor ?

— Talvez ! » murmurou Francine, numa voz quebrada, desfalecida pelo sol. Mas Juvenal não a ouviu. Aquele ferro em brasa nas pálpebras enchia-o de audácia e de angústia.

« Não. Eu sei. Isto ainda não é amor. O amor é como o sono. A gente deita-se e adormece. Então chegou o amor. Um sonho principia. Tudo quanto então se passa é sonho... O amor

é uma ausência como o sono. Ah! quando poderei eu adormecer... »

Houve uma pausa. O mar estava longe e perto ao mesmo tempo. Ora se afastava ora se aproximava. Era como um côro onde havia vozes graves, longínquas, e murmúrios quási infantis, mais perto. Deitados, cada um dêles ouvia o latejar das próprias veias. Depois, Juvenal voltou:

— Mas não: não poderei adormecer. Tenho a certeza. Hoje, como nunca, sinto que você existe, Francine! Você está viva, você tem um corpo, você é uma mulher! Não posso! Não posso! Eu só a poderia amar imóvel, ausente, sem corpo, sem vida, morta!... Assim, tenho mêdo. O seu corpo mata em mim o amor!...

João Gaspar Simões.

HEIDEGGER E HÖLDERLIN

AO PROF. ERNESTO GRASSI

Êste pequeno trabalho é um ensaio de aproximação em português de um estudo de Heidegger sôbre a essência da Poesia. Chamamos-lhe ensaio de aproximação porque mais não seria possível que fôsse. Um pensador ou um poeta que use como meio de expressão uma língua eslava ou germânica não deixará nunca revelar a sua autêntica grandeza quando traduzido numa língua românica, sobretudo quando êsse poeta ou pensador, como no caso presente, é personalidade de forte originalidade. Esta dificuldade tem sido muitas vezes enunciada e outras tantas sentida, mas quási sempre se motiva em razões de ordem lingüística. Todavia não é disto que se trata quando nos referimos a obras de pensamento. Uma língua é muito mais do que um *meio* de expressão. Uma língua tem em si limites que não pode ultrapassar: ela delimita e condiciona a manifestação das possibilidades do pensamento do povo ou dos povos que a falam. São dois aspectos correlativos: não há linguagem sem pensamento e não há pensamento sem linguagem, e o desenvolvimento de ambos é condição recíproca. Não há filo-sofia sem filo-logia, como também e reciprocamente não há filo-logia sem filo-sofia. Mas esta posição do problema é resultante dum dualismo teòricamente injustificável e pedagògicamente pernicioso — o *logos* é pensamento e palavra.

Um verso pode ter um conteúdo pobre e todavia revelar um grande valor poético; um sistema filosófico não vale só pelo seu conteúdo afirmativo, mas muito mais pela « forma de pensamento » que nos oferece. Sócrates, Platão, Aristóteles, Kant, Hegel e Bergson não valem só pelo que disseram acêrca da realidade, mas sobretudo pela forma de pensamento que puseram em acção e que

lhes permitiu dizer o que disseram. Quantas vezes cada um dêstes pensadores foi « refutado ? » Vezes inumeráveis, com efeito. Mas a filosofia dum filósofo não é o conjunto das afirmações que êle fêz sôbre êste ou aquele aspecto da realidade, mas a « forma de pensamento » com que êle enfrentou a realidade. E assim o trabalho dos críticos-refutadores, se alguma coisa refuta, está isso ainda longe de ser o que êles julgam ter refutado. Muitas vezes à « forma de pensamento » chama-se método, todavia forma de pensamento e método são coisas diferentes e o último é já conseqüência do primeiro. Uma língua eslava, uma língua germânica e uma língua latina, para só nos referirmos à Europa, são cada uma delas a expressão dum mundo diferente e com limites não coincidentes. Quando se afirma que tal pensador russo foi traduzido em alemão ou que tal pensador alemão foi traduzido em francês, isto na verdade apenas diz o seguinte : que em tal pensador russo foi traduzido para alemão o que na sua « forma de pensamento » se deixa compreender na língua alemã, ou que para francês foi traduzido do alemão aquilo que no pensador alemão é transferível para francês. Infelizmente cada língua tem sempre uma base de referência que não coincide com a base de referência de qualquer outra e que é determinada pela história da cultura do povo que a fala.

Heidegger é por êste motivo intraduzível porque a sua « forma de pensamento » desloca a base de referência da língua alemã e, portanto, todo o sistema de correspondência estabelecido entre esta e qualquer outra língua. A sua terminologia é absolutamente necessária àquilo que êle pretende dizer, todavia aquilo que êle diz não se deixa dizer, como êle diz, em qualquer outra língua. Trata-se dum pensamento que não se consentiu o uso de têrmos vulgarizados porque estes só permitiriam repetição e impediriam ver como novo o que é novo. A aparelhagem conceptual do filósofo não pode ser a aparelhagem conceptual de emprêgo na vida diária. Filosofia é uma eminente actividade do pensamento que, como tal, despreza tôda a popularidade e os utensílios de que esta se serve. Mas não se julgue que há em Heidegger uma duplicação de têrmos da linguagem vulgar que o filósofo cria para não usar a língua do povo. A sua original terminologia é criada para ex-

primir aspectos da realidade e situações do homem que não têm existência para o homem vulgar e portanto também não têm correspondência terminológica com elas. O homem vulgar vive num mundo restrito pelas suas ocupações em grande parte degradantes do seu estado de animal metafísico. Os seus interêsses limitam-se a êsse mundo e as suas possibilidades de comprehensão estão por sua vez limitadas aos seus interêsses. O autêntico pensador começa por quebrar imediatamente o quadro convencional e habitual que a vida de relação impôs ao homem que resolveu ou foi obrigado a viver para viver. Mas outra é a missão do filósofo: missão de esclarecimento de aderências obscuras para além do pequeno mundo do homem vulgar. Quando êste diz que não entende o filósofo êle nada diz que importe saber. É esta a única relação possível de inteligência entre o filósofo e o não-filósofo; e quando o homem vulgar diz ter comprehendido o filósofo é porque o filósofo é homem vulgar ou o homem vulgar não é homem vulgar. Pode certamente haver uma filosofia do homem vulgar e esta é tão limitada como o seu próprio mundo; e há filósofos que se dedicam à produção de tais filosofias. Porém a estes não pertence Heidegger.

*
* *

Quem conhece o significado da posição de Heidegger na filosofia e quem conhece o estranho e profundo significado da poesia dêsse grande poeta Hölderlin seguramente interpretará tal estudo como a tentativa de aprofundamento do que seja essencialmente poesia pelo único homem que será capaz de comprehender e esclarecer o problema: o filósofo. E Hölderlin foi escolhido porque dêle se pode dizer que foi o Poeta do Poeta. Embora o seu caminho de poeta tivesse sido abruptamente interrompido, desde sempre o colega e amigo de Hegel se preocupou com a comprehensão do que essencialmente a poesia era. Heidegger desenvolve o seu estudo seguindo cinco citações que faz da obra dêle. Na primeira delas a poesia aparece considerada sob o aspecto de « jôgo », de actividade lúdica, de recreio. Ora nenhuma actividade

revela o homem mais profundamente do que o jôgo ou recreio. É aqui que o homem se mostra ou pode mostrar êle mesmo. E o trabalho só vale e só tem profundo sentido criador quando é recreio ou quando dá ao homem o mesmo equivalente emocional que o recreio lhe dá. Um trabalho que se oponha ao recreio não é verdadeiramente trabalho, é « criação de fadiga ». Para evitar a fadiga no trabalho moderno dá-se ao artífice a categoria de « especialista » e habitua-se o trabalhador ao seu trabalho. Mas um trabalhador habituado não é um trabalhador, mas um candidato a máquina. O homem e a máquina são duas tendências inevitáveis no mundo moderno : há homens que se pretendem libertar da máquina que os domina em qualquer aspecto da vida social e há homens que se pretendem libertar do homem que nêles cohabita. Um trabalha em recreio, outro em escravidão. O Poeta é um dos extremos desta oposição. E Hölderlin é de todos os poetas talvez o que mais se afastou do extremo oposto. O poeta recreia-se no seu mundo de imagens e a poesia é por isso « a mais inocente das ocupações ». Poesia é um sonho verbal, é um recreio em palavras. E a sua substância é sempre e só o domínio verbal.

Mas que é a linguagem para o Poeta ? — « o mais perigoso de todos os bens que ao homem foi dado » a-fim-de que êle se crie, se destrua, se afunde e reapareça como eterno vivente e possa assim mostrar o que é. Mas como é possível que a linguagem, sendo a substância da « mais inocente das ocupações », seja também o « mais perigoso de todos os bens que ao homem foi dado » ? Voltemos atrás e preguntemos : quem é o Homem ? O homem é aquele de todos os sêres que deve testemunhar o que êle é. Mas testemunhar significa também manifestar-se : o homem é o que é no testemunho e na revelação da sua própria presença. Testemunho e revelação não são formas de expressão do homem mas conformações intrínsecas à Presença do Homem. Mas que deve o homem como tal manifestar ? — que pertence à Terra e que é o herdeiro e aprendiz em tôdas as coisas. Mas estas estão em contradição. Ao que as mantém em contradição e ao que procura o seu acôrdo chama Hölderlin « interioridade ». O testemunho desta interioridade consiste na criação dum mundo e também na sua destruïção. O testemunho de humanidade e

a sua própria ratificação realiza-se, pois, na liberdade de julgamento e na liberdade de decisão. E esta atinge a necessidade do seu comportamento na dependência dum alto Dever. E o testemunho da dependência acontece como História. Mas a História só é possível porque ao homem foi dada a linguagem. A linguagem é, pois, neste sentido, um Bem que ao homem foi dado.

Mas em que sentido é a linguagem o « mais perigoso dos bens » ? Ela é o mais perigoso de todos os perigos. Perigo é a ameaça do « sêr » pelo « sendo », do que « é » pelo que « devém », e a linguagem no seu « sendo » aflige o homem e no seu « não-sendo » engana-o e desilude-o. Mas a linguagem não é sòmente o perigo dos perigos : esconde também em si e para si um perigo constante. A língua deve manifestar o « sendo » como « sendo » e nela pode exprimir-se o mais puro e o mais recôndito como também o mais confuso e mais vulgar. A palavra por si só não nos oferece a garantia da sua essencialidade nem da sua vulgaridade. O especial e o comum dizem-se idênticamente. E muitas vezes uma palavra essencial é considerada inessencial e também o contrário é possível. A linguagem permite a participação de experiências, de decisões e de concordância. A língua é um meio de comprehensão, mas também não é apenas um meio de comprehensão ; ela não é um instrumento que o homem possue com muitos outros, mas oferece-lhe sobretudo a possibilidade de situação relativamente à Realidade. Só onde há linguagem há mundo, isto é : há decisão e obra, acção e responsabilidade e também arbítrio e agitação, confusão e desordem. E onde há mundo há história. E a linguagem é um « bem » porque garante ao homem a possibilidade de « ser histórico ». A linguagem é a mais alta possibilidade de humanidade à disposição do homem.

Hölderlin chama ao homem uma conversação, um diálogo. « Desde que nós somos um diálogo... » O sêr do homem fundamenta-se na linguagem e só como diálogo é esta essencial. Mas o que é um diálogo ? — a penetração pelo verbo ; a possibilidade de comunicar com outrem e de ouvir outrem sôbre alguma coisa. Nós somos um diálogo e isto significa que podemos ouvir uns dos outros e que somos ao mesmo tempo e sempre *uma* conversação. E o diálogo e a sua unidade revelam a nossa « Presença ».

Mas Hölderlin diz: « desde que nós somos um diálogo... » A possibilidade de falar e falar não são ainda o essencial na linguagem. Só o diálogo permitirá a palavra essencial sôbre o Um e o Mesmo. Mas desde quando somos nós um diálogo? O Um e o Mesmo só o podem ser à luz dum « permanente » e dum «constante ». Mas isto só é possível com o aparecimento do Tempo. Só quando o homem se coloca em presença dum permanente, desde então pode êle expor-se ao mutável e variável porque sòmente o permanente e constante é mutável e variável. Só desde que o tempo se rasgou em presente, passado e futuro existe a possibilidade de unificação com *um* permanente. E assim temos a resposta: nós somos um diálogo desde que o tempo é tempo. E desde então somos sêres históricos — porque sêr-histórico e sêr-diálogo pertencem-se mùtuamente e significam o mesmo. Desde que nós somos um diálogo tem o homem vivido muito e muitas vezes apelado para os deuses. Mas a presença dos deuses e o aparecimento do mundo, como mundo, não são conseqüência da linguagem mas com ela contemporâneos. E é no apelar para os deuses e na tradução verbal do mundo que o diálogo se manifesta e nós verdadeiramente somos. Mas a palavra que faz apêlo aos deuses é já resposta e provém da responsabilidade dum destino.

Mas como começa êste diálogo que nós somos? Quem concebe no tempo destruïdor um permanente e o traz à expressão? Hölderlin di-lo: o que permanece é erigido pelos poetas. Poesia na sua essência é criação no verbo e pelo verbo. Mas que é com isso erigido? O permanente, o persistente. Mas pode o que é permanente ser erigido? O permanente não é aquilo que sempre existiu. Não. Mesmo o permanente deve ser arrancado ao processo da existência; o simples deve ser determinado na confusão do composto; e os limites devem ser postos ao ilimitado. O permanente é também fugitivo, ou tudo que é eterno é passageiro e além disto nada mais. A essência da poesia consiste em fazer dêste fugitivo autêntica permanência, e êste cuidado e serviço foi confiado ao poeta. É o poeta que chama os deuses e tôdas as coisas naquilo que elas essencialmente são. E isto não significa pôr um nome às coisas, mas sim que só depois o « sendo » se torna conhecido como « sendo » para aquele que o nomeou.

A Poesia é criação verbal do sêr. O que permanece não é nunca formado do passageiro, o simples não se deixa imediatamente surprehender no confuso e o limite não está no ilimitado. O « sêr » não é nunca « sendo ». Mas, porque a essência das coisas não poderá nunca ser derivada da sua existência, deverá aquela ser livremente criada e oferecida às coisas. E tal oferta é criação. E o verbo do poeta é criação não sòmente no sentido de livre oferta da essência das coisas às próprias coisas, mas também e simultâneamente no sentido da firme fundamentação da presença humana. Esta no seu mais profundo sentido é sempre poética — e isto significa que ela é também uma dádiva ou oferta, como dádiva é o essencial que o poeta determina nas coisas.

Da meditação de Heidegger resulta que o domínio da poesia é a linguagem e que a essência da poesia só é comprehensível a partir da essência da língua. Mas a poesia nunca se serve da língua como de alguma coisa já preexistente, porque é a própria poesia que possibilita a linguagem. A poesia é a língua original dum povo e é portanto da essência da poesia também que a essência da língua poderá ser comprehendida. A língua dum povo é dádiva dos seus poetas. A poesia não é, pois, *um* dos aspectos da cultura dum povo, nem uma forma de expressão dessa cultura, mas o fundamento que suporta a história do povo. Linguagem e Poesia pertencem-se intimamente e intimamente se possibilitam. Não há história sem linguagem e não há linguagem sem poesia. A « presença humana » é, neste sentido, sempre poética. A essencial manifestação da linguagem é por sua vez o diálogo, e o diálogo o essencial fundamento da « presença humana ». Mas a linguagem é o « mais perigoso de todos os bens », e a poesia, sendo « a mais inocente das ocupações », é também algo perigoso. A poesia parece uma actividade lúdica ; porém há uma diferença a notar entre jôgo e poesia : o jôgo reúne os homens e de tal modo que cada um se esquece a si próprio ; na poesia o homem concentra-se no fundamento da sua própria presença. A poesia revela a poesia e o sonho em frente à realidade. E mais do que isto. A poesia mostra que a realidade é o mundo que ela revela e não aquilo que como tal é tido por todos. Poesia é a firme fundamentação da realidade. E vimos já que esta « fundamentação » é uma livre dádiva

do poeta. Todavia a liberdade do poeta não é arbítrio, mas « alta necessidade ». Poesia é originalmente chamamento dos deuses e êste apelar para os deuses é resposta a alguma coisa a que os deuses mesmo nos obrigam a responder. Mas como nos falam os deuses ? Por sinais. A missão do poeta consiste em surprehender estes « sinais » e em seguida em revelá-los ao seu povo. Em cada sinal há um « sentido » que o poeta apercebe e lhe permite predizer o ainda-não-realizado. A fundamentação do sêr está, pois, em relação com os sinais divinos que só o poeta apercebe. A poesia é também a interpretação da voz do povo, e a sua essência é assim algo intermediário entre os sinais dos deuses e a voz do povo. A região de existência do poeta é igualmente intermediária entre a dos deuses e a do povo: o poeta é um « arremessado » neste intermédio e só e ùnicamente neste intermédio se poderá decidir quem o homem é e onde se manifesta a sua presença. A poesia de Hölderlin vive também num intermédio histórico de que ela é intérprete e anunciadora: entre o tempo dos deuses que já não existem e o tempo dum novo deus que ainda não é. E assim, para Hölderlin a essência da poesia é histórica porque pressupõe um tempo histórico do qual é antecipação e interpretação. E esta essência é, para Heidegger, a essência essencial da poesia. A determinação duma essência intemporal e anhistórica seria a determinação duma essência indiferente à diversidade dos fenómenos. Mas a busca do essencial não é a determinação do indiferente e para tudo válido.

Berlim, 20. V. 38.

DELFIM SANTOS.

JACOB E O ANJO

MISTÉRIO EM TRÊS ACTOS, UM PRÓLOGO E UM EPILOGO

TERCEIRO ACTO

(É num quarto do palácio que serve ao Rei *de prisão perpétua. À direita, uma grande porta dá para o quarto de dormir. À esquerda, uma porta igual dá para outros aposentos. Na parede do fundo, nua, há uma larga janela com os taipais fechados. A cada ângulo, um cadeirão de coiro. A meio do quarto, uma espécie de tocheiro ou candelabro com grossas tochas ardendo. Só elas iluminam a cena. O chão é coberto por um tapête. O* Rei *está estirado no chão, sôbre o ventre, com os cotovelos fincados e o queixo nas mãos; está voltado para a porta da esquerda. O pano sobe muito vagarosamente. Ouve-se, longe, o toque da alvorada. Depois uns momentos de imobilidade e silêncio em tôda a cena; ao fim dos quais se abre de-vagar a porta da direita, e o* Bobo *entra sem o mínimo rumor. Avança como um fantasma, ajoelha ao lado do* Rei, *contempla-o, inclina-se um pouco e esboça sôbre os seus cabelos, sem lhes tocar, um lento gesto quási de carícia. De-repente, e retirando a mão, fala numa voz cujo sarcasmo brutal contrasta com a meiguice do gesto anterior.)*

Bobo — Bom dia, leão moribundo! Foi aqui que passaste a noite? passaste bem?

(O Rei *estremece violentamente, volta-se, senta-se no chão. Tem a cara desfigurada de quem não vive senão entre excitações e depressões contínuas.)*

Rei — Ah... sempre tu?

BOBO — Sempre.

REI — Sempre... ?! mas sempre ?!

BOBO — Sempre, leão moribundo! Bem o sabes. Porque te assustas de cada vez ?

REI — Não há meio de me habituar aos coices do burro.

BOBO — Pobre leão moribundo... que nunca foi leão!

REI — Desde que me apareceste, nunca mais.

BOBO — Há quanto tempo sonhavas comigo antes de te aparecer ?

REI — Pregunto-o a mim próprio. Tenho pensado muito nisso... Há quanto tempo estava eu doente ? Mas talvez já me andasses perseguindo muito antes de eu te ver com os olhos da cara...

BOBO — Ora até que dizes uma coisa inteligente! Vês como fazes progressos ?

REI — Quero saber se é verdade! Sempre é verdade ? : já me andavas perseguindo ? Demónio !, ¿ mas que te fiz eu ? porque me persegues com a tua raiva ? Que tem o destino contra mim ? Bem pouco durou a minha felicidade! Pouco tempo fui um jovem leão...

BOBO — Desengana-te, cego : Os homens que Deus marca nunca chegam a ser leões na terra ; nem galos pimpões ; nem cavalos de corridas ; nem galgos de luxo! São miseráveis..., ¿ entendes ? Verdadeiramente miseráveis. Nem que o não saibam, o não mostrem, o não veja ninguém... E os cegos queixam-se disso !, os loucos !

REI — Miserável... sim ; bem verdade que nasci miserável!

aleijado! todo aleijado por dentro... E sei agora que sempre vivi no terror de que descobrissem o meu aleijão; no terror de o descobrir eu próprio. Que cegueira! O meu terror nascera de eu o ter descoberto; de saber que todos o descobririam! Vieste tu, e pronto. O meu terror nascera de eu saber que virias, e me não deixarias viver...

BOBO — Isso que chamas o teu aleijão é a tua glória. Arde-te? É a dedada de fogo do Anjo...

REI — Estás satisfeito, demónio? Contenta-te a baixeza em que me vês?

BOBO — A minha hora vai-se aproximando. Mas satisfeito?... Ainda não.

REI — És insaciável! Pois que mais queres? A minha própria mulher me expulsou do meu trono. O meu irmão é hoje seu marido. O poeta que celebrava as minhas glórias, o homem que me tratava, o Sacerdote Supremo da religião do meu reino, o Generalíssimo a quem sujeitei todos os meus exércitos, o Juiz que pus a administrar justiça aos próprios juízes..., todos estão hoje ao serviço dos traidores! todos são seus lacaios! E até o meu povo canta e dança pela minha queda. Até os meus soldados velam à porta da minha prisão... Como os homens são vis, bobo! vis, vis...! Que dizes a isto?

BOBO — Que não há dúvida que vais fazendo progressos: Já vês como são vis os homens da terra. Mas nada disso me basta. Tudo isso é lá com êles...

REI — *(ajoelha-se, senta-se nos calcanhares, agita-se continuamente.)* — Mas é comigo o meu caso! o meu desespêro é comigo! a minha humilhação com quem é? Tenho vergonha de mim! de palpar as minhas próprias pernas; de andar; de me servir dos meus próprios braços...! Tenho vergonha de ter um corpo ou de me ouvir falar! E já me não posso olhar a um espelho:

Vejo o meu ridículo como quem vê um fato imundo, ou uma doença repulsiva... Foi sempre o que receei mais !, o ridículo. Não sabes que vieram pendurar um par de chifres nas grades da minha janela ? E para poder casar com o amante, minha mulher alegou contra mim pormenores infames... e falsos... Mas há mais, bobo. A tudo isso já eu estava quási acostumado ! Minha mulher sempre teve amantes. Há mais ! : Não faz uma semana que desci a passear ao jardim. Os guardas apresentaram armas à minha passagem. Combateram outrora sob as minhas ordens. Mas as armas que me apresentaram eram de lata ! de lata pintada, como as das crianças ! Tinham-se combinado. Aguardavam que eu descesse, há uns poucos de dias, gozando com a esperança de me infligirem esta humilhação... Nenhum me pode perdoar que eu tenha caído. Verdade é que foram castigados por essa brincadeira estúpida. Sabes quem os mandou castigar ? O marido de minha mulher ! o meu irmão ! o meu substituto. Sim, êle tem piedade de mim. E o caso é que eu tenho de aceitar a sua piedade, a sua protecção... Aceito-a, bobo ! pois aceito ! aceito a sua piedade !, aceito a sua protecção... *(Suspende-se, encara mais fito no* Bobo. *Aproxima o rosto do seu, fala um pouco mais baixo.)* A prova de que aceito a sua piedade, a sua protecção... é que tenho um pedido a fazer-lhe ; uma graça ; vou suplicar-lhes uma graça, aos dois... *(Suspende-se outra vez. Rompe súbito numa gargalhada estridente e fria, de louco.)*

Bobo — É assim tão divertido o que lhes vais pedir ?

Rei — Ah, bobo ! não é hoje o dia em que visitam as prisões, os hospitais, os asilos... ? Suas Magestades regentes festejam o primeiro aniversário do seu casamento ! E para que todos estejam alegres neste dia, neste dia de festa !, Suas Magestades regentes vão espalhar indultos e perdões, esmolas... graças... Que te parece, bobo ? pois também não tenho direito a qualquer mercê ? *(Num berro :)* Não tenho mais direito que qualquer um ? a tudo o que pedir ? ! *(Pausa. Muda de tom.)* Eh, bobo ! mal imaginas a graça que lhes vou pedir ! É que nem te passa pela cabeça, bobo. Nem sonhas...

BOBO — De aí talvez sonhe, velho. Tens uma grande falta de imaginação.

REI — Queres apostar? vamos a apostar que nem sonhas? *(Ri outra vez; mas agora é um pequeno riso breve, como soluçado ou ganido.)*

BOBO — Já te disse que talvez sonhe, velho.

REI — Não sonhas! nem eu te digo! estás bem livre que te diga! Foi ontem à tarde que os mandei chamar... Disseram-me que sim, bobo. Que te parece? Devo recusar a sua compaixão? Disseram-me que sim! Mandei-lhes pedir que me viessem visitar também a mim, como aos outros presos; que também eu tinha qualquer coisa a suplicar-lhes... uma graça... Eh, bobo! uma grande graça! uma grande graça que vai dar desgraça! *(Ri, novamente, o seu breve riso soluçado e ganido. Bate palmas.)* Sabes que estou agora bem disposto? Pois passei a noite mal. Bem mal! Êle veio outra vez, aquele guarda que tinha a mãi cega... Fica ali à porta, depois aparece o outro. Lembras-te que os mandei matar no dia em que me apareceste? E foi por tua causa, bobo! Mas agora estou bem disposto. Porque não hei de estar bem disposto? Já nada tenho a perder...

BOBO — Quem nada tem a perder pode tudo ter a ganhar.

REI — Mas passei a noite mal! bem mal! Não podia dormir. E depois sentei-me nu na cama, curvei-me sôbre o umbigo, e escarrei em mim próprio. Que dizes à lembrança? Fêz-me bem. Só depois vim para aqui...

BOBO — Digo-te que é uma lembrança digna de ti e do teu estado!

REI — Pois não é? Queres saber o que fiz há dois dias, quando vieste encontrar-me nas mãos do médico? Ainda te não contei, não? Tinha virado um certo vaso na cabeça, à moda de

capacete ou de coroa. Tinha pegado na tal oferta do par de pontas! E tinha querido ir apresentar-me assim a minha mulher e a meu irmão... O que os guardas se riram! Mas meteram-me à violência no quarto. E o médico ameaçou-me com a camisa de fôrças...

BOBO *(levanta-se, olha o* REI *de cima, toca-lhe com o pé como numa coisa suja; diz com desprêzo:)* — Rei!, um pouco mais de dignidade.

REI *(levanta-se também, mas de salto, ao contacto do pé do* BOBO.) — Eia, bobo! o coice do burro!

BOBO — Velho, deliras e babas-te demais. Chega a ser feio.

REI — És tu que me aconselhas dignidade..., tu?! Mas tens razão! tôda a razão! Tu eras o bobo dum rei; eu sou o bobo dos guardas...

BOBO — A tua dor é superficial e tempestuosa; tão violenta como fútil. A do homem grande serêna e profunda como o céu estrelado; como a face do mar em repouso... Mas afinal..., ¿ porque não levas um pouco mais longe o teu aviltamento?

REI — Mais longe...?! Então agora qüeres mais?!

BOBO — ÊLE, às vezes, revela-se no extremo.

REI — Quem?!

BOBO — No extremo da miséria, da humilhação, do desespêro..., — como no cúmulo da alegria! lá onde o homem sente que já não pode mais, como uma corda tensa ao máximo, e se não sente ainda satisfeito, como se a corda não dera ainda o som requerido..., lá dá o salto para o infinito! Completamente cansado e não saciado!, eis muitas vezes a atitude do homem que esbarra com o absoluto. É nesse extremo que tantas vezes ÊLE se revela...

REI — Mas quem ? !

BOBO — Não me obrigues a pronunciar agora o seu nome sagrado.

REI *(com sarcasmo e desânimo :)* — Ah ! já devia saber.

BOBO — Porque não escavaste um pouco mais fundo a tua baixeza ? Assim..., não posso deixar de te aconselhar dignidade.

REI — Bem sei ! Inventaste um Deus da tua laia ; um Deus que pede baixeza e loucura..., como tu. Pois não o quero, ¿ entendes ? não o quero ! Por mais vil que eu seja... Por mais louco...

BOBO — Cego ! Mais vale não ter ôlho nenhum do que ter meio ôlho.

REI — Bobo, ainda te não disse tudo. Porque me interrompes com palavras inúteis ?

BOBO — Inúteis... ? ! Assim falam os que só ouvem o som das palavras.

REI — Mas não pregas tu próprio a inutilidade das palavras ?

BOBO — Sim, prego.

REI — Vai-te ! Sai-te da minha vista ! Quem te chamou aqui ? Eu ainda mando nos meus quartos ! Ainda te posso mandar chibatar como dantes ! Queres que chame os meus guardas ? Eh !, bobo ! como vou rir ! Não sabes quando, não ? não me compreendes..., não ? Eu ainda te não disse tudo...

BOBO — Pois vomita lá todo o fel ! Desabafa, querido. Não vim tão cedo senão para te ouvir e te consolar, por me parecer que dormiras mal...

(O REI *anda a tôda a largura da cena, tem súbitas paragens,*

faz gestos desencontrados. Fala ao Bobo *mas raro o olha, como se antes falasse a si próprio; e de cada vez que passa entre o tocheiro e a parede ao fundo, a sua sombra aparece no muro, desconforme, agita-se trôpega como a dum gorila bêbado. É um pormenor importante. O* Bobo *segue-o com a vista, voltando às vezes todo o corpo para o acompanhar; mas sem nada perder da atitude serêna, altiva, um pouco hirta, que tanto mais se torna tal quanto a do* Rei *se desmancha.)*

Rei — Vieste mas porque te cheirou a podridão, abutre! Pois encarniça-te! refocila! Eu ainda te não contei a minha miséria tôda... Queres ouvir? Ainda te não contei o recado de minha mulher. As mulheres, quando odeiam, ainda são mais ferozes do que os homens! Nada mais pertinaz, nada mais engenhoso, do que o ódio duma prostituta. Só o dos bobos, talvez... Sabes o que minha mulher me mandou dizer há dias? Que os meus antigos votos se iam agora cumprir. Agora, han?! Compreendes? O meu trono vai ter um herdeiro! Que dizes a isto, bobo? Vão-se cumprir... agora... finalmente... os meus antigos votos de ter um herdeiro! Han...?, bobo! nem tu! nem tu eras capaz de imaginar êste escárneo...

Bobo — Estás enganado. Tenho uma grande imaginação para tudo o que seja humilhar o homem.

Rei — Ainda te gabas?...

Bobo — Porque não? É muitas vezes serviço de Deus.

Rei — E então não te basta, bobo?! não te basta estar eu a contar-te estas coisas..., a ti?! Sabes que todos os tratados que eu assinara foram desfeitos? O regente declarou guerra aos meus amigos; aliou-se com os meus inimigos. E todos os físicos me deram por incapaz: incapaz de governar, incapaz de procriar, incapaz de viver como tôda a gente... Foi preciso que me varressem do trono! e me atirassem para o canto, como o lixo... Anda! repete! repete lá que te não basta! que ainda não estás

satisfeito! Quero ouvi-lo mais uma vez da tua bôca... Repete lá que te não basta!

BOBO — Poderia não me bastar ver-te coberto de trapos ou comido de lepra. Mas a tua prisão é um palácio esplêndido. Podes descer ao jardim, que é do tamanho duma aldeia. Na estufa do teu jardim há plantas de tôdas as partes do mundo. Na tua biblioteca livros de tôdas as línguas. No teu quarto uma cama sumptuosa; comodidade em todos os teus aposentos. Não sabes o que é a fome, nem a sêde, nem o frio, nem o cansaço do corpo que não pode mais e tem de poder... Quantos invejariam a tua sorte, rei caído!

REI — Não invejo eu a sorte dêles? Sabem êles o que é a humilhação irreparável, a vergonha de si mesmo, a inquietação sem descanso, o desespêro de se ver expulso do mundo dos homens...? Mas a ti não te basta saber que nada do que tenho me presta! nada! nada de nada do que tenho!...

BOBO — Como me bastaria? A minha obra está no começo.

REI — No começo...?!

(Longa pausa. Fitam-se de perto, em silêncio. De-repente o REI *curva-se, bate palmadas nas coxas, desata na mesma gargalhada estridente e fria, de louco. O* BOBO *recua alguns passos; fica entre a parede e as tochas ardendo; a sua sombra parece ampliá-lo. Quando acaba de rir, e em virtude ainda dêsse riso, o* REI *fala como entre soluçando e guinchando.)*

REI — No começo, dizes tu?! pois ainda no começo?! Mas avia-te, meu bobo! De-pressa, emissário de Deus! Tens pouco tempo diante de ti! Garanto-te que tens pouco tempo diante de ti...

BOBO *(devagar, imóvel, num tom cuja calma contrasta com a intensidade de algumas expressões:)* — Num momento se pode transpor que distâncias...!, rei, quando êsse momento vem pre-

parado... Também eu te garanto que também tu tens pouco tempo diante de ti. Mas numa hora, num minuto, num segundo, podes andar mais do que em tôda a vida. Até êsse instante, a minha obra está no começo: Tudo pode ser deitado a perder... O teu sofrimento é de barro..., é pecado! O que em ti sofre é o teu orgulho, a tua vaidade, a tua dignidade, a tua humanidade estreita. O que em ti sofre é a máscara, é o alfaiate ou o vestido, é o código civil, é a arca podre. O que em ti sofre é matéria, própria ou alheia. Quem em ti sofre já não és tanto tu como os outros ainda mais atrasados... Pensas nêles contìnuamente; até sem o saberes! Cobarde!, é a opinião do mundo que te dilacera! é a sua miserável opinião. Respeitas a sua mesquinhez e temes os seus juízos. Os apelos que ainda ouves são os do teu sacerdote prostituído ao poder da terra; os do general que te entregou; os do teu juiz conivente com os crimes rendosos; os do teu poeta babado em sons ocos. Ora isto quando Deus te chama!, rei dos cegos! Como queres que eu esteja satisfeito?

Rei *(com uma raiva que ferve em cada palavra:)* — Bem sei! não estarás satisfeito emquanto eu não perder tôda a figura de homem. Pois desengana-te, bobo: Sou homem, sim! um homem a quem afecta o que afectaria qualquer outro. E por mais baixo que desça, por mais miserável..., nunca renunciarei a isso! a ser um homem! Ouves que nunca?, demónio! A tua obra cai por terra. Antes quero ser o mais vil dos homens do que um Anjo. Antes um animal..., como tôda a gente! Sofro porque me roubaram o meu rico trono, a minha mulher que a-pesar-de tudo era minha mulher, as minhas grandezas e a minha saúde. Sofro!, sofro como não sofreria se já não pertencesse ao mundo..., por isso antes quero sofrer...

Bobo *(com uma piedade cheia de desprêzo:)* — Cobarde!

Rei — Cobarde porque me não rendo?...

Bobo — Porque te rendes a êles, cobarde! aos que te recusam; aos que sabem que já não és dêles...

REI *(sempre com raiva:)* — Bobo, queres saber a graça que mandei pedir a minha mulher... ? ao amante de minha mulher ?...

(Detém-se, a ouvir sons ao longe: sons de clarins e trombetas. Fica na posição de quem escuta. O som dos clarins e trombetas vem-se aproximando. O REI *corre para a janela, abre violentamente os espessos taipais. A janela é tôda gradeada, como as das prisões. A luz do dia entra por entre os grossos ferros e inunda tôda a cena. As tochas continuam ardendo: mas a sua luz tornou-se pálida e ondeia. Ouvem-se agora distintamente, como debaixo mesmo da janela, os clarins e trombetas tocando. Sente-se aumentar um tumulto. Durante momentos, o* REI *e o* BOBO *escutam olhando-se em silêncio. Depois os clarins e trombetas emmudecem. O tumulto aumenta. O* REI *e o* BOBO *quási têm de gritar para se ouvirem.)*

BOBO — Suas Magestades começam por ti a sua visita filantrópica ?

REI — Sai ! Não quero que te encontrem.

BOBO — Talvez eu goste que me encontrem.

REI — Não quero que me oiças pedir-lhes...

BOBO — Talvez eu goste de te ouvir !

REI — Queres que te mande expulsar ? Não me desesperes ! Sai imediatamente !

BOBO — Inútil gritares. Já te disse que não saio.

REI — Ah, cão danado !

(Lança-se sôbre êle. O BOBO *foge-lhe com o corpo. O* REI *persegue-o, o* BOBO *escapa-se-lhe sempre; e de cada vez que lhe foge, o irrita e excita mais a persegui-lo. Andam assim à roda do tocheiro, a tôda a largura da cena. Como no bailado do*

Prólogo, os movimentos e atitudes do Rei *são simples, pesados, espessos,* gauches ; *os do* Bobo *alados, fáceis na complicação, e graciosos como os dos cisnes, dos galgos, ou dos potros. De sorte que esta perseguição também é um bailado, embora muito mais rudimentar. Em tal jôgo, não repararam que dois* Guardas *luxuosamente fardados apareceram à porta da esquerda, que se abriu para fora. Os* Guardas *postaram-se um a cada ombreira. A* Raínha *e o* Duque Regente *surgiram também e contemplam a cena.)*

Bobo *(sem deixar de fugir ao* Rei :) — Suspende, senhor ! Suas Magestades vão admirar-se...

(Só então o Rei *dá pelos visitantes. Pára. O* Bobo *pára também. A* Raínha *e o* Duque-Regente *entram. Seguem-nos imediatamente o* Poeta Oficial, *o* Físico, *o* Sumo Sacerdote, *o* Juiz Supremo, *o* Generalíssimo, *os dois* Diplomatas Estranjeiros *e alguns cortesãos. O* Poeta Oficial *destaca-se do grupo e aparentemente dirige-se ao* Rei ; *na realidade, porém, só fala a um público em parte invisível, em parte composto de tôdas as pessoas presentes.)*

Poeta Oficial — Bom dia, senhor ! Bom dia..., e que bom dia ! Ah ! que é êste um bom dia mais luminoso e mais amplo, mais *dia* e mais *bom*, do que todos os bons dias ! Rompeu o dia de hoje tal qual romper devia, — bom dia em todos os sentidos... Pois não vêdes (vêde !...) como explode o sol em luz que nunca teve, e as avezinhas irrompem em pipilos, trilos, como nunca souberam, e correm os ribeiros mais ligeiros, despejam as cascatas mais pérolas e pratas, mais rápidas se escoam as sombras nocturnas e tôda a cidade é já alacridade, a natureza vem tomar seu lugar à lauta mesa, todo o campo vibra em pinchos e guinchos, relinchos... relinchos... *(Fala abrindo muito os braços em largos gestos sinuosos, ondeia gentilmente os quadris, sorri enlevado para o ar, tem na voz inesperados trémulos e falsetes... Imita as declamadoras célebres de qualquer época ou país. Como parece ter esquecido que se dirige ao* Rei, *fixa ora uns ora outros dos que estão em cena, olhando sempre um pouco de alto ; chega, mesmo,*

a avançar até à bôca do palco, declamando nitidamente para a plateia. Súbito sustém-se, recua, imobiliza-se num longo silêncio teatral. Está agora completamente voltado para o REI. *Quando torna a falar fala vagaroso, grave, com uma solenidade enfática, e variando o tom entre o discurso patriótico, o da conferência mundana, o do brinde de homenagem e o da oratória sacra.)* Magestade! Quis o destino — potestade que seria fácil provar sempre haver sido reconhecida pelos povos, desde os mais selvagens aos mais cultos, cada um conforme o seu nível civilizacional — quis o destino, dizia, que sôbre vossa augusta cabeça coroada descesse uma grande sombra, estacasse uma grossa nuvem prenhe de noite: Sombra, nuvem da doença... da dúvida... da velhice... noite, ó espantosa noite!, que impediu nosso reino de fruir até ao derradeiro dia da sua existência, sua dêle, monarca, o mais benigno, mais gracioso, mais nobre dos monarcas... Noite..., ó espantosa noite!, ó noite...! ...Mas numa coisa nos foi a nós tão amigo o destino, quanto, Magestade!, vos foi a vós adverso: Para dignamente vos substituir (e talvez não fôra demasiado arrojado falar aqui na substituïção do insubstituível) não só nos deixou a graciosíssima soberana que por tão auspiciosos anos foi vossa dignissima e amantíssima companheira, *(profunda vénia à* RAÍNHA) como ainda nos concedeu o graciosíssimo soberano, *(profunda vénia ao* DUQUE REGENTE) seu actual espôso em virtude de altos interêsses da comunidade, e por tão lúcida decisão da nossa santa Igreja, madre zeladora de todos, entidade sagrada e eterna aqui corporizada na venerabilíssima pessoa do nosso Sumo Sacerdote *(profunda vénia ao* SUMO SACERDOTE). Ora no sensível coração de ambos os graciosíssimos soberanos, não pode deixar de pungir como ferida insanável, (insanável pela insanabilidade do triste estado em que vos vêdes e tão pouco mereceis) não pode deixar de pungir, dizia, êsse triste estado a que *fatum (fatum, i)* condenou Vossa Magestade. Por melhorar êsse estado e atenuar as penosas medidas — tão penosas para todos! — que a respeito de vossa real pessoa exige a vossa própria preciosa saúde e exige o sossêgo do reino, tudo fariam os nossos graciosíssimos soberanos. Para vós é hoje a sua primeira visita, para vós o seu primeiro bom dia matinal, — neste dia entre todos solene em que não só

se festeja o primeiro aniversário do seu auspiciosíssimo enlace, como também se anuncia ao reino a grande nova: As preces de todo o reino foram ouvidas!, Deus dignou-se baixar os olhos sôbre nós!: O trono vai ter o herdeiro por tanto tempo em vão esperado. A visita dos nossos graciosíssimos soberanos fará entrar hoje a radiosa notícia nas celas dos enclausurados, nos hospitais de enfermos, nos asilos de inválidos, nas escolas em que se prepara o futuro... Impossível, totalmente impossível lhes fôra, é evidente, visitar tôdas as cadeias, todos os hospitais, todos os asilos, tôdas as escolas. E mesmo não visitando senão os principais, impossível se lhes torna qualquer outro esfôrço corporal. A mim coube, por conseguinte, a altíssima honra — que eu não me atrevera a sonhar!... — de por Suas Magestades falar aos presos e aos doentes, às crianças e aos velhos... No desempenho da mesma altíssima honra venho desejar a Vossa Magestade a mais feliz disposição neste dia ridente para todo o reino, apresentando-lhe os sempre respeitosos cumprimentos de todos os presentes, incluindo os do mais humilde mas nem por isso menos fiel dos vossos servos... *(profunda vénia ao* REI.) Para inteiro regozijo nacional, foram convidados a estar hoje entre nós representantes daquelas nações com que nem sempre tivemos as amistosas, cordeais relações que finalmente temos. Exprimiram êles o gentilíssimo desejo de pessoalmente dirigirem duas palavras de cumprimento a Vossa Magestade... *(profunda vénia aos dois* DIPLOMATAS ESTRANJEIROS. *Recua para o fundo da cena.)*

(Durante tôda esta arenga do POETA OFICIAL, *o* REI *permanece imóvel, hirto, voltado para o público, a fronte levantada, sem olhar ninguém. O* BOBO *está a seu lado, mas voltado para os demais figurantes.)*

REI *(com a voz rouca, brutal, mas sem mudar de atitude:)* — É a minha mulher e a meu irmão que preciso falar. Saiam todos os outros!

(Ninguém dá sinais de ter ouvido. É como se o REI *não tivesse falado.)*

PRIMEIRO DIPLOMATA ESTRANJEIRO *(avança alguns passos para o* REI.) — Senhor, durante longos anos a vossa nação e a que tenho a honra de aqui representar se guerrearam como inimigas implacáveis. Todos folgamos que ainda em vida de Vossa Magestade tenham estendido uma à outra mãos de boas amigas... A Vossa Magestade apresento as cordeais saüdações do meu soberano. *(Curva-se diante do* REI *e recua.)*

SEGUNDO DIPLOMATA ESTRANJEIRO *(avança alguns passos para o* REI.) — Senhor, faço minhas as palavras de meu ilustre colega! Entre a vossa nação e a minha havia a mesma hostilidade, há hoje o mesmo entendimento político, comercial e afectivo. A Vossa Magestade apresento igualmente os cumprimentos do meu soberano. *(Curva-se diante do* REI *e recua.)*

REI *(ergue as mãos à altura dos cotovelos, enclavinha os dedos e cerra-os sôbre a palma; de novo deixa cair os braços, sempre de frente para o público. Repete com a voz rouca e brutal:)* — É a minha mulher e a meu irmão que preciso falar! Já disse que saiam todos!

(Um breve silêncio. Ninguém se desmancha. Continua a ser como se o REI *não tivesse falado. O* SUMO SACERDOTE *adianta-se magestosamente.)*

SUMO SACERDOTE — Senhor, sempre a actividade religiosa foi incompreendida; incompreendida e caluniada. Incompreendidos e caluniados foram sempre os seus representantes. Quási não pasmaria de saber, dada a longa doença com que o alto juízo de Deus vos tem querido pôr à prova, que até vós, senhor, passastes a desconhecer-nos e renegastes o seio da santa Mãi espiritual de nós todos! Tanto mais que a vosso lado continuo a ver a vossa sombra negra, o anjo mau que vos perde...

BOBO — É comigo, velha raposa? Perdes o teu tempo! Mas por emquanto, o seu Deus ainda é o vosso Deus de barro!: Tem as vossas paixões de casta, serve os vossos interêsses, julga como

os vossos juízes, pensa como os vossos filósofos, obedece às vossas leis científicas, freqüenta a vossa sociedade... Ou é particular e de uso próprio! Ora não é verdade, rei?

SUMO SACERDOTE *(sem o mínimo sinal de ter ouvido o* BOBO :) — Mas essa Mãi espiritual da qual vós próprio me fizestes representante supremo nos vossos domínios não abandona nenhum dos seus filhos! Sobretudo se são desgraçados... e fracos. Não o esqueçais no meio das vossas atribulações. E agradecei a Deus as provações por que passais, tendo-as antes por favores da sua imensa caridade... É por muito vos amar que Deus vos experimenta! É *Êle* que se digna servir-se da minha indigna bôca pecadora para neste dia tão solene vos aconselhar a paciência e a humildade que dão alegria... a verdadeira alegria... *(Põe as mãos, baixa a cabeça, permanece como esquecido ou concentrado.)*

JUIZ SUPREMO *(adianta-se também, fica ao lado do* SUMO SACERDOTE.) — Senhor, há muitas conveniências pessoais a que a Justiça, como superior a nós todos, não pode nem deve atender: *primo* pelo bem de todos ou comum; *secundo* pelo próprio bem daquele que erradamente se julga lesado. Se alguma vez vos quis parecer, senhor, ter a Justiça sancionado medidas que particularmente vos não agradaram, pensai que nisso obrou ela, pôsto com dor e mágoa de nossos corações humanos, a dentro de seu tão alto quam difícil papel; e que a despeito de quaisquer aparências ilusórias, nisso se mostrou, como sempre, ao vosso serviço... *(Curva-se um pouco, abre os braços com as mãos estendidas, como numa posição de entrega; depois endireita-se, os braços colados ao corpo.)*

GENERALÍSSIMO *(avança resolutamente, posta-se do outro lado do* SUMO SACERDOTE.) — Senhor, no exército que foi vosso!, que ainda é vosso!, que vós comandastes com uma bravura que igualou... que excedeu... a de todos os nossos grandes antepassados, o vosso nome continua a existir... quero dizer: está vivo, é lembrado, como o daqueles que nunca morrem! As páginas de oiro que juntastes à nossa inigualável história..., ninguém!, já nin-

guém as arrancará! Oxalá, e estes são os meus votos neste dia festivo, oxalá o príncipe que há-de nascer venha a ser um retrato do que vós fostes na vossa gloriosa mocidade. Êsse parentesco valerá tanto como qualquer parentesco físico...

REI *(volta-se de-repente, com os punhos fechados.)* — Acabastes? acabaram os cumprimentos? Tenho vergonha de mim próprio! de me ver neste estado! Mas ainda tenho mais vergonha de Vocês serem quem são... E agora ponham-se lá fora! todos! fora da minha vista! fora a súcia!

(Fica-se um momento à espera, ofegante, curvado para êles. O FÍSICO *avança alguns passos.)*

FÍSICO *(dirige-se à* RAÍNHA.) — No lamentável estado em que se encontra Sua Magestade, Sua Magestade exalta-se com esta visita que tão pacificadora parece deveria ser ao seu coração. Ouso lembrar as minhas funções a-fim-de que me seja permitido aconselhar que nos retiremos...

RAÍNHA — Sua Magestade formulou o desejo de falar a sós comigo e seu irmão. Não se diga que alguma coisa negamos hoje a Sua Magestade... Ouvi-lo-emos a sós.

(Tôda a gente começa saindo. Não ficam em cena senão a RAÍNHA, o DUQUE REGENTE, o REI, o BOBO, *e os dois* GUARDAS, *um a cada ombreira da porta. Longo silêncio.)*

REI *(ao* BOBO:) — Também podes sair.

BOBO — Não posso ficar?

REI — Já te disse que podes saír!

BOBO — Mas posso, ou não posso, ficar?

REI — Sai!

BOBO — Sei os teus segredos melhor do que tu. Leio no teu pensamento. Posso ouvir seja o que fôr. Porque não hei-de ficar ?

REI — Tenho de te pôr fora ? Sai da minha vista !

BOBO — Quanto mais te enraivecer, mais fácil te torno o pedido que pretendes fazer a essas Magestades. É verdade ou não é ?

REI — É. Sai da minha vista !

BOBO — Resolvi não sair. Bem sabes que não podes passar sem mim ! Nem eu te devo abandonar.

REI *(berrando :)* — Mas resolvi eu que saias, canalha ! resolvi eu que saias imediatamente...

BOBO — Muito bem ! As tuas resoluções são tuas ; mas às minhas é que eu obedeço. *(Senta-se no chão, cruza as pernas, dispõe-se a ouvir.)* Ora eu também já te disse que resolvi não sair...

REI *(lança-se a êle.)* — Ah, canalha !

(O BOBO *levanta-se imediatamente, de salto. Agarra-o pelos pulsos ; domina-o com o olhar e com os músculos.)*

BOBO — Queres que te metam numa camisa de fôrças ?

(Silêncio.)

REI *(com a voz fraca e trémula, suspenso do olhar do* BOBO :) — Socorro... !

DUQUE REGENTE *(avança dois passos com negligência.)* — Não gosto de me meter onde não sou chamado. Mas é a mim que pedes socorro, irmão ?

BOBO *(larga imediatamente os pulsos do* REI. *Volta-se para o* DUQUE REGENTE. *Fala-lhe com a mais esquisita cortesia.)* — É a mim, senhor. Descansai! é a mim que continuamente êle pede socorro; tanto contra mim como contra si próprio... Inútil Vossa Magestade incomodar-se. Não sou eu o seu enfermeiro? Estas cenas chocantes nunca deveriam dar-se diante de homens como Vossa Magestade. Peço humildemente perdão se em parte a culpa é hoje minha...

(Silêncio. O DUQUE REGENTE *examina o* BOBO.)

DUQUE REGENTE — Tenho ouvido falar de ti.

BOBO — Já tôda a gente falava de Vossa Magestade, antes do feliz sucesso que o pôs à testa dêste reino, como do primeiro homem dêle...

DUQUE REGENTE *(sorri.)* — Não pensava que fôsses tão cortesão! Mas..., ¿a que chamas tu o primeiro homem dum reino?

BOBO — Ao mais digno de possuir a primeira mulher... *(Faz uma profunda reverência à* RAÍNHA.)

DUQUE REGENTE — E a que chamas a primeira mulher?

BOBO *(com outra reverência à* RAÍNHA:) — À mais jovem, à mais bela, à mais inteligente, à mais bondosa, à mais honesta...

RAÍNHA *(ao* DUQUE REGENTE:) — Não admito que deis ouvidos a um lacaio que me insulta!

DUQUE REGENTE *(com um espanto afectado e uma delicadeza irónica:)* — Nunca eu consentiria que alguém vos insultasse, querida; e menos diante de mim! Mas não vejo em que êste amável homem vos insulte. Acho-o até bastante amável... divertido... talvez arguto.

BOBO *(com uma profunda reverência ao* DUQUE REGENTE :) — Consola ver como os homens mais notáveis são os primeiros a olhar os outros com olhos generosos...

RAÍNHA *(ao* DUQUE REGENTE :) — Demasiado amável, ¿ não é verdade ? Sim, demasiado amável ! principalmente para comigo. Que para um homem notável como vós, tôdas as amabilidades são deficientes...

DUQUE REGENTE — Querida, gosto de sentir o roçagar da vossa ironia. É como um beijo dado com os dentes. Muito melhor do que ouvir-vos dizer : « não admito ! »

RAÍNHA — Pois não admito...

DUQUE REGENTE *(interrompendo-a :)* — Feia palavra !, vil palavra ! Parece que sois efectivamente a raínha ; e não a minha mulher, a minha amante, a mais desejada e a mais bela das minhas amantes... Não admito ! Não admitis que eu ouça... Feia palavra ! Dá-me vontade de ouvir. E então hoje, dia do aniversário do nosso casamento..., hoje que andamos anunciando um filho do nosso amor... Repara bem, querida : Não admito ! *(Pausa. Suspira. Fala de olhos no ar, juntando as palavras com volúpia e ouvindo-se com deleite.)* Ah, o amor ! Borboleta doirada que voa num raio de sol, e atrai olhos e mãos atrás dela... Agarra-a a gente com todo o cuidado ; por mais cuidado que seja ! Fica-nos o pó doirado nos dedos ; a borboleta já não voa ! ; o raio de sol apagou-se ; o pó não era doirado... Botão de rosa que nos tentou a colhê-lo ! Quanto mais aberto mais belo !, pensávamos. E só por instantes o achamos belo depois de aberto. Que logo o tempo o queimou, as pétalas lhe caíram, os espinhos nos picaram... O amor satisfeito ! Dizem que em vez do amor fica o hábito, a amizade, a veneração... Ah, a vida ! Triste de quem é poeta ! *(Nova pausa. Suspira de novo. Volta-se para o* BOBO.) Também és poeta, amigo ?

BOBO — Um pouco, senhor ; como todos os que nada teem.

DUQUE REGENTE — Filósofo...?

BOBO — Também, senhor; como todos os que nada teem.

DUQUE REGENTE — Dizes bem, amigo: Como todos os que nada teem. Eu tenho uma mulher e cem escravas, tenho um reino e muitos palácios. Sonhei com o poder e consegui o poder. Tenho os melhores cavalos e os mais belos galgos, as flores mais raras e a mais opulenta colecção de espadas... Na realidade, nada tenho. Entendes como possa ser?

BOBO — Perfeitamente, senhor. É assim mesmo.

DUQUE REGENTE — Alcancei tudo o que desejava. Talvez por isso me vejo tão pobre.

BOBO — Porque não desejais vós o que nunca se alcança inteiramente?

DUQUE REGENTE — Haverá alguma coisa cuja posse seja impossível..., ou não desiluda?

BOBO — Deus.

DUQUE REGENTE — Ah...!, sim. Só certas palavras nos conseguem dar ainda a ilusão de que alguma coisa há para lá do nada que podemos desejar e conseguir... *(Volta-se para a* RAÍNHA.) Perdoai esta pequena divagação, querida. Suponho que estareis enfadada...

RAÍNHA — Um pouco. Tive um marido que era guerreiro; o segundo diz que é poeta. Haverá algum homem que seja duma mulher?

DUQUE REGENTE — Então os outros também não foram vossos? Êsses que eram?

RAÍNHA — Lacaios..., ¿ não é o que pensais?

DUQUE REGENTE — De modo nenhum, querida. Vós é que me dissestes que o pensava o vosso primeiro marido. Ignoro que razões teria êle para o pensar...

RAÍNHA — Calai-vos ! Temos de continuar a nossa visita.

DUQUE REGENTE — De-certo, querida. Nem vós ides agora zangar-vos, enrugar o vosso belo rosto, por um simples gracejo ! Temos de dar a tôda a gente as mais iniludíveis provas do nosso amor conjugal...

BOBO *(dirige-se à* RAÍNHA :) — Permitirá Vossa Magestade uma simples observação ? Nenhum ser mortal pode possuir outro ser mortal ; nem pertencer-lhe. Não sei se já tive ocasião de o dizer a Vossa Magestade...

DUQUE REGENTE — E é que isso pode ser certo. Decididamente, não me pareces tão parvo como é costume. Ocorre-me uma idea : Viste como é imbecil o nosso poeta ! Quererás tu substituí-lo..., com vantagem ? entrar ao meu serviço ? Talvez me entretenhas certos dias...

REI *(interpõe-se violentamente, cobre o corpo do* BOBO *com o seu, volta-se e agarra-lhe um braço que aperta ao peito.)* — Êste homem pertence-me !

BOBO — Perdão, meu caro : Não concedo monopólios ! *(Arranca-lhe o braço ; sacode-se um pouco.)* Pertenço a todos e a ninguém.

REI *(gaguejando de aflição :)* — Êste homem pertence-me ! pertence-me ! Foi êle que destruiu a minha vida !, que me endoideceu !, que me reduziu a êste escárneo que sou de vós todos... Mas agora é meu ! Paguei-o muito caro... deveis-mo ! Tendes obrigação de mo ceder... Quero poder vingar-me, ¿ entendeis ?

Dispor da sua vida como êle dispôs da minha! Não podeis tirar-mo como me tirastes tudo o mais... Isto agora é outra coisa, ¿ não percebeis? Não vêdes que é outra coisa?, uma questão de vida ou morte...? *(Agarra-se novamente ao braço do* Bobo; *sacode-o com raiva.)* Fala, canalha! Explica-lhes que é outra coisa! Então agora calas-te? agora não sabes falar? Tu bem sabes que me sugaste a vida, vampiro! Bem sabes que me deves a tua...

Bobo — És engraçado, velho. Pensaste bem no que me pedes? Que eu os convença de que a minha vida te pertence, para ma poderes tirar...

Rei — Exacto! Que a tua vida me pertence! para eu ta tirar. Para eu ta destruir..., como tu à minha! Quero provar-te que me não venceste; que sou o rei; que posso viver sem ti! que fui eu que venci, ¡¿entendes?! que desafio os teus deuses, os teus demónios, as tuas doutrinas, a tua missão, o quer que é que tu és... que vieste fazer... Quero provar-te que sou mais forte do que tu! e um homem!... que sou um homem! um homem dêste mundo!, como os outros. Quero mostrar-te que posso aniquilar a tua influência maldita...

Bobo — Como tu prezas o meu juízo a teu respeito!

Rei — Matar-te! matar-te de vez! de maneira que não voltes! nunca mais! nunca mais! De maneira que eu possa viver...

Bobo — Viver...?, tu...?, agora?

Rei — Viver a-pesar-de tudo!

Bobo — Com as tuas vísceras, ¿ não é verdade? com as tuas patas, ¿ não é assim? com as tuas concupiscências e as tuas necessidades, o teu mêdo dos ratos e os teus descuidos na roupa branca..., ¿ ora não é, rei da bola da terra?

REI — É, sim! com o meu corpo que Deus me deu! com o meu corpo animal! com a minha carne que pede terra e estrume, como a das plantas! com o meu respeito pelo mundo...

BOBO *(com uma piedade cheia de desprêzo:)* — Cobarde! *(Volta-se para o* DUQUE REGENTE *e para a* RAÍNHA:) — Sabeis agora o que o meu senhor vos quer pedir: a minha vida. Pouca coisa, afinal, é a vida que se pode tirar... Que mais fácil seria engulir o oceano dum trago, apagar o universo com um sôpro, do que matar com essa vida qualquer Ser verdadeiro...

REI *(voltado para os mesmos:)* — A vida dêste homem! o direito de vida ou morte sôbre êste homem! Não podeis recusar-me esta graça...

DUQUE REGENTE — Sabeis que não pedis pouco? Não é pedir pouco pedir-me que renuncie a um capricho. Pois que tenho eu senão caprichos, e geralmente o poder de os satisfazer? Ora o vosso bobo não é um bobo vulgar. Pode até dizer-se que não é um bobo... Mas num planeta em que os bobos são a maioria, e se vestem doutra forma, é admissível vestirem-se de bobos os que menos o são... *(Faz uma breve pausa. Suspira.)* Custa-me não vos atender; e custa-me servir-vos! A conversa de todos os nossos cortesãos é terrivelmente banal...

REI *(num berro:)* — Não podeis recusar-me nada!, ¿ouvis?

DUQUE REGENTE *(sêco, olhando-o de alto:)* — Lembrai-vos que posso recusar-vos tudo se me falais nesse tom.

REI *(continua a gritar:)* — Nada! não podeis recusar-me nada que vos peça! Basta-me a vergonha de vos pedir seja o que fôr, ladrões! Os vossos caprichos duram minutos ou dias. Mas eu só vivo para o meu! Não tenho nada de meu senão êste capricho...: matá-lo! saber que a sua vida depende da minha vontade! está nas minhas mãos! e deixá-la cair... escacar-se... esmigalhar-se... como êle fêz à minha! como êle me fêz quando me entregou às vossas cobiças, ladrões! Nem eu posso viver sem

êle..., sabendo-o vivo! não posso! Tenho de o matar para vencer a minha loucura... Piedade! *(Põe-se de joelhos com os braços estendidos.)* Não façais caso dos meus insultos! Tende piedade de mim...!

DUQUE REGENTE *(vai para o* REI *e levanta-o.)* Excedeis-vos, senhor. Não deveis esquecer que sois meu irmão.

REI — Lembras-te agora disso, traidor? Cobarde! Maldito o ventre que nos gerou a ambos! Aproveitaste-te da minha doença..., roubaste-me o reino e a mulher. Expuseste-me ao riso dos meus vassalos. O mais desgraçado de todos é mais feliz do que eu! mais respeitado do que eu o mais indigno...

DUQUE REGENTE — Continuais a exceder-vos. Mas os vossos insultos e a vossa injustiça nascem da anormal excitação do vosso espírito. Não devo dar-lhes ouvidos. E para vos provar que não sou mau irmão, inclino-me bastante, dado o empenho que pondes na satisfação do vosso capricho cruel, inclino-me bastante a ceder a êle... Vou entregar-vos a vida dêsse homem que quási me parece notável. *(Suspira.)* Tenho tão pouca coisa que me distraia!... Talvez êsse homem soubesse distrair-me algum tempo. É lamentável que um capricho tão violento se tenha apoderado de vós...

RAÍNHA *(interpõe-se, dirige-se ao* BOBO.) — Pensa um instante, bobo.

BOBO — Em que mandais que pense o vosso servo, senhora?

RAÍNHA — De-certo não esqueceste a proposta que uma vez te fiz.

BOBO — Nada esqueço do que em verdade importe, senhora; mas já não sei que proposta era a vossa...

RAÍNHA — Mentes, como de costume!: sabes perfeitamente.

A minha proposta continua de pé. Chegou o instante de pensares nela a sério...

BOBO — Quereis dizer que se aproxima o instante do meu triunfo? Já não posso pensar em mais nada.

RAÍNHA — Louco!

BOBO — Louco da loucura de Deus que criou o mundo para o negar...

RAÍNHA — Louco! É à tua morte que chamas triunfo?

BOBO — Morrer...?, eu?!

RAÍNHA — Ainda te podes salvar!

BOBO — Bem sabeis que sou eu o salvador, senhora.

RAÍNHA — Ainda te podes salvar, bobo. A minha proposta continua de pé! Ainda te podes salvar...

BOBO — Senhora, só há uma coisa tão admirável como a vossa obscura sedução pelo Espírito: É o vosso desejo de o agarrar numa gaiola de terra...

DUQUE REGENTE — É interessante, querida: Não suspeitava que tivésseis feito propostas a êste bobo...

RAÍNHA — É a tua última palavra, bobo?

BOBO — Todos os salvadores teem de morrer; mas é a fingir: Ressuscitam ao terceiro dia!

DUQUE REGENTE — Interessante! Mas temos de nos retirar, querida. A nossa visita já vai prolongada... Incontestàvelmente interessantes todos êstes episódios inesperados! Mas a multidão aguarda a continuação da nossa romagem. Há outras graças a

conceder, outras alegrias a distribuir... *(Volta-se para o* Rei.) Concedida a mercê que pedistes! Como quereis que se faça?

Rei *(arquejante de excitação.)* — Levai-o! Que os Guardas o levem! Levai-o...!... Eu tinha sonhado divertir-me... com êle mesmo... a respeito da sua própria morte... nestas últimas horas da sua vida...! Mas não me deixem só com êle! É certo..., é certo que tenho mêdo! Êle far-me-ia desdizer tudo... arrepender-me de tudo o que vos pedi... Disporia de mim como dum corpo sem vida...

Bobo — Bem sabes que a tua vida sou eu, rei dos cegos!

Duque Regente — Os meus Guardas o levarão. Será encerrado e guardado à vista...

Rei — Exactamente! exactamente! Encerrado... bem encerrado!... Guardado à vista. Por mais de dois homens, irmão. Êle atira ao ar tôdas as algemas! Foge pelas fendas dos muros! Escorrega por debaixo das portas... É capaz de se disfarçar com o nosso próprio corpo, ¿entendeis? entendeis como possa ser?! Tenho mêdo! Quatro homens será pouco, ¿não?... Não será pouco quatro homens? Tenho mêdo que nos escape...

Duque Regente — Porei ao vosso dispor quantos homens quiserdes. Estais satisfeito?

Rei — Lembrou-me uma coisa!: e se vós o levásseis? não era uma idea?... levá-lo na vossa romagem! Iria algemado..., a grilheta aos pés... no meio dum destacamento... Não é uma idea? Que belo exemplo, ¿han? Tôda a cidade saberia! Espalhar-se-ia por todo o reino! Proclamar-se-ia que fui eu..., sou eu, eu próprio!, eu que antes quis conservá-lo do que recuperar a minha rica saúde!, eu que decidi matá-lo; que posso matá-lo! eu que reconheço a sua influência maldita... os seus erros e os meus... a perversão do seu espírito... a sua raiva às coisas da vida... de nós todos... Eu que me liberto! que lhe fujo! Pois não é uma idea? Consentis que êle vá? Quatro homens seria pouco...

DUQUE REGENTE — Tendes ideas esquisitas.

REI — Consentis ? mas consentis que vá ?

DUQUE REGENTE — Consinto em mostrar-vos que não sou tão mau irmão como dizeis...

REI *(volta-se para o* BOBO.) — Que dizes à tua vitória, bobo ? Bela marcha triunfal..., ¿ não ? Grande marcha ! bela marcha triunfal ! *(Bate nas coxas, larga-lhe na cara a sua gargalhada estridente e fria, de louco.)*

BOBO — A marcha triunfal do *Outro* foi debaixo da cruz, de rastos nas pedras, sob os escárneos... Falei-te de *êle* quando pretendi ensinar-te a sofrer como quem triunfa.

(Olham-se de perto. Breve cena muda entre os dois.)

REI *(com a voz mais baixa, trémula, um pouco dobrado e como suspenso dos olhos do* BOBO :) — Amanhã de manhã, depois de romper o sol... depois do canhão ter anunciado o momento... o grande momento... aqui diante do meu palácio... do meu último palácio !,... diante dessa janela com grades... na praça cheia de gente... É preciso que se reúna muita gente... ! tôda a gente da cidade !... *(Volta-se de súbito, trémulo, estende um pouco as mãos* para o DUQUE REGENTE :) Socorro !.... Socorro !...

DUQUE REGENTE — Quási me comunicais o vosso entusiasmo. Na verdade..., reconheço-vos meu irmão pela fantasia. Dizei : Não viria mais gente, não seria mais belo o espectáculo, não se lhe daria maior repercussão e mais brilho adiando a execução para daqui a alguns dias ? Poderia ser anunciada por todo o reino. Viriam excursionistas de tôda a parte...

REI *(com terror :)* — Por piedade ! : Não posso. Não saberia defender-me ! Não poderia esperar. Não posso esperar ! Arrepender-me-ia do que vos pedi ! Suplicar-vos-ia que mo désseis outra vez... Esta mesma noite me arrependerei. Agora..., agora mesmo !

Bem sei que êle virá esta noite!... que virá! que me arrependerei... que gritarei que não soube o que fiz. Não atendais ao que eu disser... não sou eu! Eu sou um homem! um homem desta vida! Esta é que é a minha última palavra. Quero viver neste mundo! Mas é êle que virá; que há-de vir! que há-de forçar as minhas palavras; que há-de obrigar-me a desdizer-me...

BOBO — Virei. Esteja onde estiver. Suceda o que suceder. Nada te pode separar de mim! Suceda o que suceder; esteja onde estiver; virei contar-te a história de Jacob e o Anjo. A noite é longa. Num instante se pode transpor infinitas distâncias... Virei contar-te a história de Jacob e o Anjo. A noite é longa. Virei lutar até de manhã...

REI — Mas levem-no! levem-no da minha vista! Eu não sei o que faço! Vou matar o único ser vivo da terra... Eu não sei o que faço! não sei o que peço! mas levem-no daqui! E àmanhã de manhã...!, diante dessa janela com grades...!, na praça cheia de gente... *(Lança-se de joelhos, com os braços estendidos ora para o céu ora para os circunstantes.)* Perdão! Eu não sei o que faço! Devo pedir perdão a tôda a gente... pequei contra tôda a gente... Matem-me! matem-me também! Eu não posso viver sem êle! Levem-no da minha vista! Façam-me desaparecer... *(Agarra a cara nas mãos, curva-se e bate repetidas vezes com a testa no chão.)*

DUQUE REGENTE *(dobra um joelho em terra ao lado do* REI. *Poisa-lhe a mão no ombro.)* — Sossegai, irmão. O vosso espírito desvaira; mas a serenidade virá... Nada vale a pena que se sofra assim. Vou mandar-vos dois enfermeiros. Êles vos farão companhia. E todos os vossos desejos serão cumpridos. Ouvis, meu irmão? *(Breve silêncio. O* REI *não dá sinais de o ter ouvido. Permanece com as mãos na cabeça e a testa no chão. O* DUQUE REGENTE *levanta-se, contempla-o por momentos. Volta-se para os* GUARDAS, *indica-lhes o* BOBO:) — Tragam-no. *(Sai com a* RAÍNHA. *Os dois* GUARDAS *perfilam-se um de cada lado do* BOBO; *saem também.)*

(Imobilidade e silêncio de alguns segundos. A mêdo, o Rei *levanta a cabeça. Olha dum lado e doutro, a verificar se está só. Ergue depois todo o busto, fica de joelhos com as mãos apaixonadamente postas e a cara no ar. Começa a falar quando também começam muito em surdina, como vindos de longe, os primeiros compassos do côro religioso que se ouviu entre o Prólogo e o primeiro acto. Êste côro aproxima-se ; e simultâneamente o* Rei *alteia a voz, grita, de modo a dominar a música.)*

Rei — Meu Deus !, peço-te uma prova da tua existência ! Ouves-me ?, podes ouvir-me lá onde estás ? Quem quer que sejas, meu Deus ! Deus seja de quem fôr ! Podes ouvir-me lá onde estás ? onde quer que estejas ?... Peço-te uma prova da tua existência ! um sinal da tua misericórdia ! : mata-me ! mata-me aqui neste instante ! fulmina-me ! Tenho sêde de desaparecer... vontade de me sumir... Que vida é esta que me dás ? *(O pano começa a descer muito devagar.)* Perdi tudo do mundo... ! deitei fora a minh' alma... Que vida me darás ? Eu nasci uma criatura viva ! Não sou uma pedra ! Foste tu que me quiseste vivo... Estás a ouvir-me, meu Deus ? ! Mata-me ! Eu não posso suportar o tempo ! Mata-me aqui neste instante ! mata-me ! mata-me ! mata-me ! mata-me... ! ...

(O côro só rompe a plenas vozes quando o pano tenha descido completamente. No mesmo instante se apagam tôdas as luzes no palco e na sala, como na passagem do Prólogo para o primeiro acto. E então o côro ecoa em tôda a sala, durante um intervalo de segundos.)

FIM DO TERCEIRO ACTO

(Continua)

José Régio.

CANÇÃO

Andava distraído e ao mesmo tempo
Um vago indício
De alegria
Emprestava vigor às minhas fôrças
Nessa tarde que fica na memória
Dum beijo que eu não sei se anda perdido.

Tu eras uma coisa pressentida:
Existias — mas não no meu olhar;
Ouvia-te falar, mas longe, não sei onde...
E mesmo agora ao ver a realidade
Falo contigo e a tua voz
Não é aquela voz que me responde.

Suspeitou-se de nós; o teu aspecto
Prestava-se à suspeita: vi sorrisos
À margem da moral...
Serenamente,
Tenho fixado os vários alicerces
Do comentário vil dos que passaram
Sem entender as nossas intenções...

A pouco e pouco entravas no desejo
De nos beijarmos! — tanta fantasia!

Tentei até reprehender-te
Dos teus excessos talvez sentimentais...

Esmoreciam tôdas as razões
Diante do teu corpo apetecido
E belo como o timbre dos cristais.

Aqui acabo esta canção.
— Aqui me fico para os outros,
Porque o resto pertence ao íntimo segrêdo
Da minha inquietação.

ANTÓNIO BOTTO.

VOZES DA NOITE

A noite tem mãos que afagam e ungem...
a noite tem mãos,
tem gestos que contam as tragédias ocultas,
tem gestos que trazem silêncio,
melancolia...
e em vozes para adormecer os meninos que hão-de ser poetas,
mãos para acalmar a dor dos poetas que já foram meninos.
A noite tem vozes, tem silêncios, tem brumas...

Do poço da noite sem fundo
da noite sem fundo
da noite sem fim
do poço sem fundo, aberto
aos clarões da descoberta
enorme a noite absorta
acalma as ânsias dos poetas.

Incantação! floresce
nas pálpebras doces da noite!
Desce das coisas às almas,
sê o norte, sê o guia,
dos passos perdidos dos homens cansados.

Embebidos em silnêcio
meus pensamentos vão sem rumo
até aos longes mais sem fundo
dos mundos de além do mundo.

Que do silêncio floresça
a branda carícia lenta
duma unção que aniqüile
a triste servidão dos homens
...e da noite imensa e erma
a solidão venha e dilate
os corações dos poetas!

TERRA MORTA

Um canto áspero sem perfume
pela noite fora vem
vozes neutras e sem lume
nem amor têm.

Um canto álgido e soturno
canto de morte
vem como um vento contra as janelas
como um vento de noite de tempestade
contra as janelas da nossa vida.

Como asas longas de morcegos
lá fora a noite perpassa
grandes mãos frias sôbre as coisas...

PRESENÇA DA MORTE

Um desespêro sem razão, sem origem
na linha actual da vida até onde eu a conheço:
a visita da sombra que anda em mim, lá no fundo...
Um protesto do sêr, contra quê? Um apêlo
de que obscura lei dentro de mim negando
a flecha luminosa do meu norte?

Como tudo é simples, nítido e visível
no mundo de à flor das águas,
no mundo real, palpável, bem presente,
do que sou olhando estas paredes,
estes objectos familiares, estas coisas indiscutíveis e bem vivas
que vejo, ouço, toco!
Mas se eu de-facto sou inteiro
nesta dádiva espontânea e amorosa ao mundo de nós todos,
se não há nenhum voluntário fingimento
nas mãos que estendo para colhêr!
Que presença estranha me perturba,
me arrasta a um mundo de trevas, de silêncios,
de angustiosos soluços recalcados?

Um calafrio sobe dos confins da terra de ninguém,
do deserto de silêncio que guardo lá bem no fundo.
Sobe, e é êle que me ilumina, é êle que me ensina
as côres, os sons, os sabores, a doçura das coisas,
a magia desta vida que amo e me arrasta,
é êle que me dá a ânsia, a esperança, o sonho,
é êle que me dá o mundo!

Já nem é angústia, nem ânsia, nem vida:
caio sôbre mim como coisa perdida da gravidade,
caio sôbre mim como um silêncio...
Já não sei ouvir lá fora, já não sei ver
o que vai e vem mesmo mais junto de mim.
Só êste silêncio em que espero esquecer-me de que não posso esquecer.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.



Pablo.
Paris fev 1938.

O ESPELHO DA MORTE

No domingo de Pascoela ia o Senhor aos enfermos. As obras de Misericórdia falavam de *dar pousada aos peregrinos... castigar os que erram... visitar os enfermos* e *encarcerados...* — e lá na minha ilha fazia-se um bocado disso tudo. A-pesar-de peregrinos ser espécie impossível numa terra enrolada pelo mar (só me lembro de um ou outro espanhol de calças de bombazina que fazia vida errante, consertando óculos e chamando os fregueses por uma buzina de corno ; eram os *carcamanos)*, havia na Praia uma albergaria abandonada — a Casa dos Pelingrinos. Estava encafuada nos espigões do Hospital, por baixo das janelas da enfermaria das mulheres. Talvez até fôsse por uma questão de decência e simetria de sexos que a Casa dos Pelingrinos, não tendo romeiros a meter, servia para abrigar as orelhas a meia dúzia de velhas. Estou vendo três, no pátio — a Isabela Pastana, Mari-Constance e a do Maía — lamuriando a sua vida e escardoçando o piolho. Viviam do ar, da graça de Deus. E Mari-Constance, que fazia recados, tàtibitate, chamava a meu Pai o « Rei dos Bem-'sinados », a-pesar-de êle estar sempre a « tirar palha » com elà :

— Mari-Constance, de que morreu tua sobrinha ?

— Foi a febre do leite do tifo que dê-lhe, meu senhor.

Mas tudo isto se passava entre meu Pai e ela com caridade e temperança. As obras de Misericórdia não falavam de caçoadas — e talvez por isso, porque eram só catorze e havia falta dessa, meu Pai resolvera inventar uma décima-quinta : *rir com os pobres de espírito, que é dêles o reino dos céus.* Tinha estôfo para Doutor da Igreja e muito mais.

Quanto a *castigar os que erram,* tôdas as noites o Matesinho de S. Mateus, injustamente perturbado nas suas tocatas de viola

até que horas pela pobre da mulher, que o ia espreitar às vendas e, agachada no chale, se atrevia a bater de mansinho com os nós dos dedos nos vidros (« Ah, Mateus, vem-te embora... ») — tôdas as noites o Matesinho lhe dava uma surra mestra, que vinha a casinha abaixo com as vergalhadas no lombo da Gertrudes e os seus gritos de « traste ! », « tareco ! » (No outro dia de manhã, à meia-porta — paz de lua de mel. Ela, com um ôlho inchado, ralhava-lhe docemente se meu tio P.e Meneses passava e dizia uma das suas sôbre as vias de facto do casal. Mateus, génio do copo e da chalaça, piscava o ôlho :

— Oh mulher, se és santa a mim o deves !

Ia pois o Senhor aos enfermos aí pelos idos de Abril ; mas suspeito que ia mais por fôrça de hábito que por verdadeiro impulso de um coração inflamado. Lá estava êle, o Sagrado Coração em chamas de anilina, na litografia alemã que tinha o seu santo nome em quatro línguas da terra para poder ser vendido noutros tantos mercados de fé. Venerava-se na sacristia, numa peanha com duas velas, como um santo de toucador. A sua barbicha anelada e o robe-de-chambre azul celeste em que estava afixado o coração falavam ao padre e às zeladoras de um céu íntimo e fácil, em que houvesse sabonete para a gente lavar os pés, poeirentos da estrada de Damasco. Mas a mim o que me dizia alguma coisa não era aquele deus bem educado, que se vendia no Paulino : mas o daquela cruz ainda felizmente em honra ao alto do mesão da sacristia, encovado no imenso tarjão de pau brasil, com os ossos a verem-se por baixo da sua carne de lua e uma coroa de espinhos verdes metida pela cabeça abaixo. Era diante dêsse Cristo que o padre enfiava a alva — devia ser êsse o Senhor que se levava aos enfermos.

Ao contrário das outras procissões da terra, aquela levava pouca gente e nem um andor para amostra. A coisa passava-se de manhã, aí pelas nove ou dez horas, para que a vèlhada não ficasse muito tempo em jejum — e era como se, em vez de uma grande cerimónia da tribu que aquela devia ser, se tivesse mandado recado a meia dúzia de pessoas para praticarem uma acção que, não sendo muito brilhante, envergonhava um pouco os parentes.

Só a madre Natureza não era da mesma opinião. O céu ilhéu, em geral baixo e cinzento, criava um azul que se ia tornando mais alto à medida que o padre ia despachando da comunhão os entrèvados da vila. Emquanto êle, de capa de asperges aos ombros, tirava do sacrário a píxide tôda carregada da presença de Deus *(corpo, sangue, alma e divindade de Nosso Senhor Jesus Cristo)*, o Matesinho Pão de Rala ia metendo a bugia acesa nas lanternas de mão dos irmãos do Santíssimo ajoelhados. Cheirava a incenso, às primeiras margaridas do ano e a morrão. Da banda de fora da grade da capela do Santíssimo, meu tio Mateus de Meneses, como « respeitável cavalheiro », esperava, de umbela em riste, que o padre avançasse com o Senhor debaixo da capa para lha abrir ali logo, como se estivesse a chover e o Divino Invisível pudesse apanhar uma molha em sua divina invisibilidade. E os sinos desatavam a repicar de uma maneira miüdinha e perdida, com meu tio ali firme à umbela e a música atrás taratàtchum.

Com uma ou outra colcha pelas janelas e o pálio bambo às mãos dos terceiros de S. Francisco — que ou sofriam dos calos ou careciam de mais unto nas botas por falta de hábito de levarem o coiro próprio metido no alheio — a procissão ia andando. E, andando, virava a Entre-Muros, por causa das Pilatas. Encostavam-se então pela primeira vez as lanternas de haste à parede, tendo-se prèviamente bufado lá para dentro, para poupar os cotos — e o padre subia com o Pão de Rala à frente. Cá a garotada do côro e outros à proporção iam na peügada ao sacerdote.

Eram quatro Pilatas, mas só duas estavam verdadeiramente entrèvadas: as outras manas tomavam ali Nosso Senhor só para aproveitar. Irmãs do Carmo tôdas quatro — o que fazia dizer a meu tio P.e Meneses, cada vez mais judeu nestas coisas, que eram ao mesmo tempo tias do Menino Jesus e cunhadas putativas de S. José. Ali, a invalidez entrara no prédio às avessas, porque eram as duas mais novas que estavam sem se poder mexer, cada uma em sua cama de roseira que, quando o médico se sentava na borda, rangia como de amor. A D. Emília dera o mal de Ave-Maria: tinha a bôca à banda e um fio de baba que ameaçava escorrer, através do funil do escarrador, até à consumação dos séculos. E D. Tomásia, com a perna direita tomada por um tumor branco,

tinha a esquerda ressequida de nascença e um bocadinho mais curta.

As manas mais velhas tinham armado um altarzinho no vão da janela da escada, com uma mesa no lugar do caixilho onde se costumava « ir ao vaso ». Mas agora, em vez do cheiro peristáltico dos recozimentos da madrugada, vinha a nós « o vosso reino » com o aroma da murta calcada e do limonete fresco. As manas mais velhas davam a última demão na decência da mesa eucarística ; as viras dos lençóis das manas entrèvadas alvejavam no dia. O padre chegava-se :

— *Corpus Domini Nostri Jesu Christi custodiat animam tuam in vitam æternam, amen.*

E, a-pesar-de as hóstias serem recortadas pela irmã do Pão de Rala de uma tira de pão ázimo que ela endireitava a ferro como quem engoma um colarinho, descia realmente à língua ensaburrada das velhas uma coisa que me deixava pensativo e triste para meses.

À saída de casa das Pilatas meu tio Matesinho tornava a disparar a umbela para Nosso Senhor não resfriar. E aquilo seguia. Seguia com poucas alterações e com os cotos de vela naturalmente mais derregados. Mas, a-pesar-de ser Jesus Sacramentado a pessoa transportada na píxide que o padre não largava da unha, não se julgue que todo o caminho eram rosas — pelo contrário. Tapêtes de flores e verdura que não faltavam a S. Fulano e S. Sutano, nas respectivas procissões, eram agora regateados ao Senhor Deus dos Exércitos sob a sua forma eucarística ! Pela rua do Cruzeiro abaixo, direitos ao balcão do Remelinha, passava-se quási um quilómetro sem fôlha ou galho verde ; as saias do padre, na pressa, só enrodilhavam algum tôro de silva caído da empena dos palheiros ou arrastavam um bocado do macadame, como se mão sacrílega mandasse uma calhoada a Deus.

Mas, defronte do Remelinha, para cujo casebre se entrava por um patim de cantaria com três ou quatro degraus roídos das passadas, a comadre dêle tinha estendido uma mancheia de plantas cheirosas — como mangerona, buxo, alecrim de defunto e silvadinho. Rica ideia ! que o Pão de Rala trazia precisamente um pé borrado, indigno de escorar a cruz paroquial.

Pobre Remelinha maricão e má língua, que corria a Praia embuçado no varino com a reputação de uma pessoa, como um gato com um rato na bôca à procura de lugar para o comer — agora pregado na cama, tão urinado e podre que tôda a ruindade lhe vinha às olheiras roxas e àqueles olhos já meio envidraçados, mas ainda capazes de arranhar! :

— Ai, dor da minha alma! Dor do alma do diabo, Maria Santíssima me perdôe!

— Tem paciência, António! — palavras textuais de sua comadre Clementina.

Eu pregunto a Deus se veio ao sacramento do altar para ver isto! Eu queria que me dissessem se a mãi do Remelinha o embalou para êle lhe sair invertido e a irmã que fugiu para a América é que ter de falar grosso e ser feia e barbada! Peço-te, Hóstia Consagrada, que me digas porque não tremes e te fazes numa posta de sangue ao caíres na güela ao Remelinha, que até já se lhe vêem as campainhas podres quando o padre lhe força os dentes! *(Tantum ergo sacramentum veneremur cernui... In te, Domine, speravit non confundar in æternam!)*.

Chegávamos emfim a casa da Delfina do Marau, mãi do Espelho da Morte. Chamo assim àquele desgraçadinho (palavras dela) de que a pobre andou cheia ao mesmo tempo que minha Mãi me trouxe no seu ventre. Estava para ali aquele galho de ossos na cama, com o folhelho do colchão endurecido à sua custa. Acima da colcha de chita da cama da Delfina e do Marau, que servia indiferentemente para lhes cobrir o amor e a cozedura, não se via do enchavelhadinho senão uns dentes lustrosos de lábia e os dois olhinhos pretos carregados de tempo e espectativa. Talvez o sinal dos joelhos, ali onde as môscas teimavam... O resto era pergaminho, qualquer coisa de intermédio à inveja e à paciência e um grande calo nos quartos.

O padre renovava as partículas na píxide, aproveitando-se do oratório da cómoda da Delfina, onde cabia pouco mais que um Cristo picado das môscas e um pão de cabeça enforcado. Em volta do Espelho da Morte estavam as raparigas das Figueiras do Paim

em pêso. Pareciam chegar-se a êle como à única esperança de um bafo já de homem, mas sem perigo. Era a Doralice, com um buçozinho e os olhos maduros e fiéis ; a Lurdes com as suas três pregas na testa a prometerem doçura àquele que as fizesse desfranzir ; a Maria de Jesus, da nossa idade (minha e do Espelho da Morte), com os peitos entalados no corpete que cheirava a erva da casta.

Então o padre, enxotando as cachopas, confessou o Espelho da Morte — único enfêrmo da série que não pudera ser penitenciado de véspera. E emquanto, para lá do tabique, corria aquele rio de água suja do Espelho da Morte para o padre (que pecados de cama, à Proust, teria o entrèvadinho que contar ? !), a Delfina agarrava-se a mim para atirar em rosto a Deus aquele acinte de treze anos :

— Ah, cara da minha alma, que *isto* é da idade do meu ! A sua Mãi teve-o por exemplo num dia, e eu nessa noite já com as dores ! Acolá baptizadinhos a eito, que até me parece que a água benta que caiu por esta cara linda abaixo — e passava as mãos à minha — se aproveitou para molhar o cabelinho do meu indez ! O Anjo da Guarda potente te livre de mau ar e de malinas, perfeição ! Põe os teus olhos naquela desgraça que ali está fechada e benze-te ! — E, largando-me : — Nosso Senhor o crie para bem e para alegria dos seus pais, que têm tanto que lhe dar a comer !

Eu, tentando safar-me em vão dos braços da Delfina, pensava que pão seria aquele que me havia de caber já moído e talvez cozido e cortado, emquanto se alinhavam diante de mim os seis sacos de milho que o Marau tinha para oito pessoas de família até às portas do inverno, em cima de um banco de matar porcos (com sua licença). Havia talvez nas comparações da Delfina uma ponta de inveja dos foros a trigo de meu Pai — mas principalmente das minhas pernas sãs e escorreitas e das perspectivas que lhes rasgavam as calças às riscas de meu tio, agora de umbela fechada.

Fôsse como fôsse, apeteceu-me fugir dali. Felizmente o padre abriu a porta do cacifo onde confessara o entrèvado, veio buscar a píxide e meteu-lhe a hóstia pela bôca abaixo. O Espelho da

Morte estava lavado e puro numa camisa nova, e a sua cabeça de rã, na cova do travesseiro, parecia um pouco puxada para o céu por um fio de sol que só eu via.

Como me demorasse na soleira da porta do Marau, o Pão de Rala, de cruz alçada, deu-me um cascudo remissivo. Meu tio Mateus de Meneses lá fêz o seu dever abrindo a umbela de estalo — e não olhei mais para trás.

VITORINO NEMÉSIO.

PERSPECTIVA

CONGRESSO DO PALÁCIO DA DESCOBERTA

(Continuado do número anterior)

A ESTRUTURA DOS GENES E A NATUREZA DAS MUTAÇÕES. — Outro problema central do congresso foi o da estrutura dos genes e natureza das mutações. E o mais curioso é que foi possível atacá-lo simultâneamente pelos seus vários aspectos, ligando-o, por um lado, ao problema dos fermentos, das proteínas-vírus e do bacteriófago e, por outro lado, aos problemas de física e de química que se prendem com a constituïção e estrutura das proteínas e emissão de energia radiante.

A genética, ou estudo experimental do problema da hereditariedade, é um ramo da biologia que data apenas de 1900, data da redescoberta das leis de Mendel. Mas raras vezes se assistiu a um tão rápido desenvolvimento e a tão extraordinários progressos como os que foram realizados no campo da genética no primeiro quartel dêste século.

A teoria cromosómica da hereditariedade e os esforços combinados e convergentes dos citologistas e dos geneticistas conseguiram criar um conjunto de conhecimentos e de doutrinas da mais alta importância teórica e prática. E, todavia, até há muito pouco tempo ainda nada se sabia acêrca da natureza das mutações nem da estrutura dos genes. Sabia-se que os genes existiam; conhecia-se, para um grande número dêles, a sua localização, com rigorosa precisão; mas nada se sabia ao certo acêrca da sua estrutura morfológica ou da sua constituïção química. Seriam os genes organitos celulares ultramicroscópicos, do tipo dos plastídeos ou das mitocôndrias, mas de dimensões muito mais reduzidas? ou seriam pelo contrário simples moléculas, ou agregados molèculares, duma substância quimicamente definida? A mesma ignorância pelo que diz respeito à natureza das mutações: conhecíamos, para certas espécies, algumas centenas; assistíamos ao seu aparecimento, no laboratório, sob os nossos olhos; podíamos determinar, muitas vezes com todo o rigor, o momento preciso do seu aparecimento; mas não podíamos intervir experimentalmente na sua formação nem tínhamos outros processos de as definir senão os inherentes ao mecanismo da sua hereditariedade. A mutação era certamente o produto, ou de uma alteração, ou de uma supressão de um gene preexistente; e era tudo quanto se sabia acêrca do problema.

Em 1927, Muller, discípulo de Morgan, descobre que a aplicação de raios X sôbre certos estados de desenvolvimento da *Drosophila melanogaster* provoca um aumento considerável da percentagem de mutações. A descoberta de Muller foi o ponto de partida de um novo ramo da genética — a genética das radiações — que nestes últimos dez anos acumulou enormes progressos.

Os trabalhos realizados até hoje, por dezenas de investigadores sôbre as mais variadas e distantes espécies do reino animal e vegetal, permitem afirmar que tôdas as radiações, de comprimento de onda suficientemente pequeno para poderem penetrar nos tecidos animais e vegetais até o ponto de localização dos genes que se pretendem atingir, e susceptíveis de aí provocarem fenómenos de ionização, são capazes de produzir um aumento na percentagem das mutações naturais. Êsse aumento pode atingir valores da ordem de grandeza de 50:000.

A genética das radiações adquiriu assim ràpidamente uma extraordinária importância prática, para a criação experimental de novas raças de animais domésticos ou de plantas de interêsse cultural; e, um pouco por tôda a parte, se começou a trabalhar activamente neste novo campo, de tão largos horizontes.

Mas o interêsse teórico da genética das radiações é porventura maior que os resultados de ordem prática, consideráveis é certo, que até hoje tem sido possível obter. O capítulo das radiações é nos domínios da física moderna um dos mais rigorosamente conhecidos. Sabe-se, não só a energia transportada por cada *quantum*, para as radiações de diferentes comprimentos de onda, mas ainda as acções físicas e químicas produzidas pelo «choque» dum *quantum* contra um átomo duma substância determinada. Assim a genética das radiações vem permitir a introdução de métodos extremamente precisos e susceptíveis de rigorosas medidas no estudo da estrutura dos genes e da natureza das mutações.

A primeira verificação de alta importância teórica realizada neste capítulo foi a de que o aumento da percentagem de mutações, sob a acção da energia radiante, é independente do factor tempo e, dentro dos limites da penetrabilidade nos tecidos, independente também do comprimento de onda das radiações empregadas. Quer isto dizer que, se a energia radiante é empregada sob a forma de radiações de comprimento de onda suficientemente pequeno para poderem atingir os genes, através dos tecidos, no ponto onde êles se encontram, e se, por outro lado, essas radiações são susceptíveis, pela energia que transportam, de provocar no seu percurso fenómenos de ionização ou de excitação atómica, a acção das radiações sôbre a percentagem de mutações produzidas depende apenas da dose global expressa em unidades Röntgen *(r)* e não do comprimento de onda das radiações empregadas, ou do tempo durante o qual os genes foram sujeitos ao *bombardeamento*; por outras palavras, a mesma dose provocará sempre o mesmo efeito, quer seja aplicada maciça, quer fraccionada, quer em radiações *gama* do rádio, quer em raios X, quer em radiações ultra-violetas.

Por outro lado foi possível verificar, com tôda a segurança, que a percentagem de mutações desencadeadas é directamente proporcional à dose de energia radiante absorvida. Se representarmos a energia expressa em röntgens em abcissas e a percentagem de mutações em ordenadas, a linha que nos representa a dependência das duas grandezas é uma recta.

Finalmente, foi ainda possível demonstrar com todo o rigor que a acção da energia radiante tanto pode transformar um gene dominante no seu alelo recessivo como provocar a mutação recíproca.

Estes são os factos fundamentais, verificados por diferentes autores, que trabalham em espécies animais e vegetais consideràvelmente afastadas umas das outras. Vejamos agora quais as conclusões que é possível deduzir dêste conjunto de factos acumulados.

Se uma mutação é susceptível de ser provocada pela acção da energia radiante, em dois sentidos diferentes, é que a acção de bombardeamento não é uma acção destrutiva, pois, se o fôsse, só uma das mutações — do gene dominante no recessivo, ou vice-versa — seria possível.

A independência do factor tempo tem uma grande importância para a interpretação teórica do mecanismo da acção das radiações. Dessa independência se pode concluir que se não trata aqui de uma reacção biológica reversível, de uma transformação que se passe simultâneamente em dois sentidos diferentes com velocidades desiguais. São reacções dessa natureza que dependem do factor tempo, pois, abaixo dum certo limiar, a acção de restituïção tende a restabelecer o equilíbrio primitivo. A independência do tempo, por um lado, e de comprimento de onda, por outro lado, leva-nos à conclusão de que se trata aqui dum fenómeno de *choque*, não reversível.

Mas o conhecimento da natureza da energia radiante e do mecanismo da sua acção física e química sôbre a matéria permite-nos descer mais profundamente na análise dêste fenómeno. A acção exercida pelas radiações absorvidas sôbre os genes pode explicar-se por três hipóteses diferentes:

1) pela absorpção de um *quantum* na região sensível;

2) pela passagem, através da região sensível, dum electrão projectado pela acção de um *quantum*;

3) por uma ionização, ou uma excitação atómica, na região sensível.

Ora, a análise matemática mostrou que a cada uma destas três hipóteses corresponde uma curva diferente como representação da dependência entre a percentagem de mutações produzidas e a dose de radiações absorvidas. A curva obtida pelos diferentes experimentadores está de acôrdo com a terceira hipótese. A mutação deve pois ser considerada como uma transformação produzida sob a acção de uma ionização ou de uma excitação atómica na região sensível.

Por *região sensível* deve entender-se o espaço, em volta do ponto de localização do gene, dentro do qual se deve passar a ionização, ou a excitação atómica, para que a mutação tenha lugar. A análise matemática permitiu determinar o volume desta região sensível e chegar assim à conclusão de que a energia do choque deve ser absorvida em um volume contendo quando muito

algumas centenas de átomos. O emprêgo de radiações como agentes de bombardeamento permite-nos como que *tactear, apalpar* os genes e os seus arredores, e dá-nos uma ideia da ordem de grandeza e da estrutura dos genes.

Não cabe evidentemente dentro dos limites desta crónica uma exposição minuciosa dos fundamentos em que assentam as modernas ideias sôbre a estrutura dos genes e a natureza das mutações — ideias desenvolvidas a partir de 1935 por Timofieff-Ressovsky e a equipe de físicos que com êle trabalham (Zimmer e Delbrück). O que interessa principalmente, uma vez conhecidos nas suas linhas gerais os métodos de investigação empregados, é saber que rumo tomam as ideias neste capítulo tão importante da biologia — ideias que de resto não são apresentadas como verdades demonstradas, mas como hipóteses de trabalho que até hoje se têm mostrado de acôrdo com os resultados da experiência acumulada.

Os genes não devem ser considerados como organites celulares, no sentido anatómico da expressão, mas sim como unidades físico-químicas; um gene seria, assim, ou uma molécula, ou uma micela de uma núcleo-proteína. Estas unidades físico-químicas seriam dotadas de grande estabilidade, tendo-se a selecção natural encarregado, gradual e progressivamente, da eliminação das menos estáveis; mas estariam necessàriamente sujeitas a transformações, quer por um rearranjo dos átomos ou grupos atómicos que as constituem, quer por mais profundas modificações da sua constituïção.

As mutações seriam modificações da constituïção química dos genes, provocadas por agentes exteriores. Induzidas por radiações, as mutações seriam a conseqüência de uma reacção de choque, um único choque pór cada mutação; êste choque consiste em uma simples ionização, ou excitação atómica, e a sua energia deve ser absorvida na região sensível do gene. As mutações espontâneas seriam, como as induzidas, reacções mono-molèculares, mas produzidas por uma agitação térmica dos átomos que ultrapasse o limiar da energia de ligação.

As conseqüências de ordem físico-química e biológica que derivam destas modernas concepções tem-se mostrado até hoje de acôrdo com os resultados experimentais, o que dá às hipóteses de Timofieff-Ressovsky considerável verossemelhança.

Mas o problema da estrutura das genes foi abordado ainda por outros aspectos, um dos quais pelo menos nos interessa aqui particularmente — o das relações entre os genes, as proteínas-vírus, o bacteriófago e os fermentos. Com efeito, a-pesar-da disparidade aparente entre os fenómenos provocados por estes diferentes agentes, começa a descortinar-se hoje que alguma coisa de comum deve existir entre êles.

Como as proteínas-vírus e o bacteriófago, os genes são muito provàvelmente substâncias químicas, do grupo das proteínas que só podem manifestar a sua actividade no interior de células vivas; umas e outras são susceptíveis de crescimento e multiplicação, por um mecanismo que ainda hoje ignoramos; tôdas estão sujeitas a modificações mais ou menos profundas na sua consti-

tuïção química — modificações que, quando ligeiras, não têm necessàriamente uma acção destrutiva das respectivas actividades; assim, para os fermentos, tais modificações podem manifestar-se por uma variação da sua actividade fisiológica; para as proteínas-vírus, e provàvelmente para o bacteriófago, por uma variação de virulência, ou modificação do sindroma específico; finalmente, para os genes, por modificações dos caracteres morfológicos ou fisiológicos que elas determinam. Tôdas estas variações são bruscas, descontínuas e permanentes, e tôdas são provocadas por agentes exteriores (radiações, oscilações térmicas, agentes químicos).

Por outro lado, tôdas estas substâncias manifestam a sua actividade provocando reacções, ou cadeias de reacções, mais ou menos complexas, mas muito provàvelmente da mesma natureza.

O congresso do Palácio da Descoberta foi incontestàvelmente um grande acontecimento científico, não só pela importância dos assuntos versados, como pela categoria dos investigadores que nas discussões tomaram parte. Não foi minha intenção dar ao leitor uma resenha do congresso, impossível de resto de abarcar por um só homem. Pretendi apenas dar as minhas impressões e mostrar, aos que se interessam por problemas de biologia geral, novas directrizes e novos horizontes. Os factos experimentais sôbre que assentam estas ideias são de tôda a confiança; as ideias aqui expressas são interpretações, hipóteses de trabalho, mais ou menos verossímeis, mais ou menos audaciosas, e que novas experiências se encarregarão de confirmar ou infirmar. Mas o certo é que nos encontramos no comêço duma nova era na história da biologia, determinada e caracterizada principalmente pela aplicação das técnicas modernas e extremamente rigorosas da química orgânica e, sobretudo, da física das radiações, ao estudo dos fenómenos biológicos.

Paris, Março de 1938.

AURÉLIO QUINTANILHA.

PERFIS

ERICO VERISSIMO

Não julgo audaciosa a previsão, para um futuro mais ou menos próximo, duma decisiva influência da moderna Literatura brasileira na Literatura portuguesa. Várias são as determinantes dêsse quási certo fenómeno, às quais me proponho dedicar, num próximo artigo, uma tentativa de análise. Por agora, direi que as vejo mais de natureza intrínseca do que de superfície, mais de fundo do que de forma, e que os benefícios e desvantagens que essa influência poderá trazer-nos, se não forem tantos como os recebidos da secular prepon-

derância da Literatura francesa, me parece que terão, pelo menos, o interêsse de serem mais *nossos* do que estes, o que atirará para mais longe da nossa consciência êste gôsto amargo de irremediável abastardamento, esta sensação de forçada enxertia por incapacidade de origem.

São já dificilmente ennumeráveis as produções que atestam a exuberante florescência da moderna Literatura brasileira. Como esta florescência está longe de ser freqüente — e gratuita — no âmbito duma nação, os exemplos pessoais de contribuïção para ela saltam, forçosamente, aos olhos do observador — e impõem-se-lhe.

De entre êsses exemplos, creio ser o mais imponente — pelos múltiplos aspectos da sua criadora personalidade — o de um escritor que não procura (que eu sinto que não procura, nem por caminhos indirectos e a-pesar-de Jorge Amado ter classificado uma das suas obras de «o maior romance revolucionário do Brasil») provar ou convencer o público seja do que fôr.

Êsse escritor que é hoje um dos mais admiráveis do seu país e, talvez, o maior romancista vivo da língua portuguesa, chama-se Erico Veríssimo. Natural do Rio Grande do Sul, Veríssimo contrapõe à obra objectivamente *social* da maioria dos seus confrades do Norte — na qual o povo é, quási sempre, o herói vencido e glorificado — uma obra de finalidade essencialmente artística, embora de profunda e *directa* observação psicológica: — Nela ficam documentados muitos dos mais sérios e característicos problemas da nossa época e, particularmente, na história dos Albuquerques, a decadência da burguesia do seu Estado.

Clarissa é o título da segunda obra de ficção que Erico Veríssimo publicou. A primeira — *Fantoches* — é um livro de contos, editado em 1932, que não consegui encontrar nas livrarias de Lisboa. Ainda mais novela do que romance (mais um grande episódio composto do que natural sucessão de pequenos episódios compostos, como diria Thibaudet), é em *Clarissa* que se definem, com a estranha nitidez — mais virtual do que real — de certos fins de tarde, os caracteres da adolescente que continuou a ser, depois, uma das principais protagonistas de *Música ao Longe* e de *Um Lugar ao Sol*.

Com estes três volumes e com *Caminhos Cruzados* (cronològicamente o penúltimo) realizou êste escritor uma obra cíclica notável, poderosamente fascinadora e singularmente importante. (Edições da Livraria do Globo, Pôrto Alegre, 1933-36).

*

Ignoro se os personagens dêstes romances continuarão a *viver* em mais algumas das futuras obras de Veríssimo. Ultrapassados, em *Um Lugar ao Sol*, os umbrais da adolescência, Clarissa e Vasco podiam ter ainda muito que nos dizer. Mas sente-se perfeitamente que êles devem preferir o silêncio. De-facto, *Um Lugar ao Sol* é o fecho magistral de um ciclo de episódios que o autor teve o óptimo senso — humano e estético — de não conduzir, especulativamente, a um

desfecho. A espectativa ansiosa de Clarissa (será que, afinal, ninguém esconde, dentro de si, um mistério?!) atingiu o limite máximo da elasticidade; a *música ao longe* acabou por chegar, numa pausa da sua tempestuosa balbúrdia interior, à sensibilidade atónita do *Gato do Mato*. As *asas* de Fernanda não têm mais espaço para *filhos*. Amaro não pode, nunca mais, ir espreitar a mocinha, de manhã, por detrás da árvore: — a pureza de Clarissa é agora, para êle, um talismã caído no fundo do mar; Álvaro Bruno nunca mais regressará da sua fuga sem norte; para Vasco, o Conde austriaco suicidou-se de-veras; Noel, completado o seu romance, como que deixou de se pertencer inteiramente — porque rompeu o casulo do Sonho e já esvoaça para além de si. Sente-se que os destinos de todos os personagens ficaram suspensos, mas para sempre. Suspensos na obra e suspensos em nós.

Não sei de romancista contemporâneo que mais sàbiamente consiga — desculpe-me o autor a crua nudez da expressão — tirar partido da fôrça do hábito. Chegamos a ficar amuados com êle quando demora um pouco mais na acção a ausência dos protagonistas. As suas presenças têm a faculdade sùper-real de preencher totalmente a solidão do leitor. Pensar em Vasco é reviver um passado que foi nosso; Clarissa é a memória, facílima de reconstituir, duma prima que deixámos esquecida numa cidadezinha de província; Jacarecanga é aquela terra onde estivemos em sonho, mas num sonho tão intensamente sonhado que é como se nela tivéssemos realmente vivido; o casarão dos Albuquerques é a residência que familiarmente visitamos quando a nossa fantasia se liberta, a custo, dos dentes da realidade. Todos os personagens dos romances de Veríssimo nos esperam. *É como se pensassem em nós com tôda a fôrça mental e afectiva.* — Não é verdade que o professor Clarimundo, agora, é nosso vizinho? — Que vimos há pouco um negro tão parecido com o Xéxé, que só a certeza de que êle morreu *baleado* no ventre evitou que o chamássemos? — Não é certo que Anneliese estava debruçada no convés daquele paquete que fomos esperar? — Que íamos sendo atropelados pelo automóvel do execrável Leitão Leiria? — Que vimos o estudante Gervásio passar por nós, a correr, à volta duma esquina? — Que guardamos de João de Deus um cliché tão nítido, que quási seria possível revelá-lo?

Sim, é verdade. Os personagens dos romances de Veríssimo têm a humana consistência dos parentes, dos amigos e dos inimigos do leitor, e a presença quási palpável dos seus mortos. Mas o romancista consegue ir ainda mais longe: — deixar em suspenso os destinos dos protagonistas num tal *ponto de milagre*, que o leitor é levado, sem querer, a inventar-lhes um fim ou, pelo menos, um prolongamento existencial. Assim, qual o leitor de *Caminhos Cruzados* que não andou por todos os hospitais de Pôrto Alegre à procura do João Benévolo, para o ver morto, para o socorrer ou para o *matar*, num supremo golpe de misericórdia? Quem não obrigou o pai de Noel a ir viver com êle, numa casa arejada e ampla, onde já não coubesse a necrofilia de D. Eudóxia e Fernanda canalizasse, finalmente, para o filho, o seu comovente esbanjamento de afecto, de paciência e de bondade?

*

É curiosa a tentativa de se ennumerar, de memória, os personagens de *Clarissa*, de *Música ao Longe*, de *Caminhos Cruzados* e de *Um Lugar ao Sol*. Sem esfôrço, e sem que tivesse relido estes romances, acabo de contar sessenta e um. Sessenta e um personagens vivos. Retratos de corpo inteiro, por fora e por dentro. Sessenta e uma personalidades diferenciadas, com a sua concepção intransmissível do mundo e da vida, com os seus tiques, o seu vocabulário, o seu *tom*, as suas contradições. A esta formidável capacidade de criação psicológica alia Erico Veríssimo o mais equilibrado sentido do principal e do acessório, do mundo interior e da païsagem, do tempo e do espaço, da realidade e da poesia. Não é a acção que empurra ou que leva pelas mãos os seus personagens, como acontece em muitos dos bons romances. A acção — como só acontece nos óptimos — é sincrónica com os seus próprios movimentos físicos, mentais ou passionais. Por isso, no decorrer da leitura dos romances de Veríssimo, nenhum acto é previsto... senão depois de consumado. É que nenhum dos seus personagens pensa ou age aprioristicamente. O espelho passeado ao longo da vida, que Stendhal dizia dever ser um romance, atinge na obra dêste romancista o máximo de cristalinidade. E que extraordinário domínio sôbre si próprio, para poder conservá-la através de centenas de pequenos episódios (tecidos com a perícia e a nitidez duma teia de aranha) desentranhando, vivos, mais de seis dezenas de personagens, que se encontram, convivem, dialogam e gesticulam nos tempos e nos lugares certos — ou deixam de encontrar-se e conhecer-se, exactamente como na vida, por razões mais fortes do que a lógica!

Vejamos, agora, qual a atitude do autor perante a actuação dos personagens. Veríssimo nunca os lisonjeia, nunca os acusa, nunca os julga, nunca os condena. O monstro disforme da Ironia (em cuja bocarra abísmica se sumiram algumas das maiores vocações de romancistas portugueses) não embacia nunca a cristalina limpidez do seu *espelho*. Mesmo quando ela surge das situações, das atitudes, das falas ou da própria natureza dos protagonistas, surge naturalmente, pelo seu pé, sem ter sido necessário o autor pegar-lhe pela mão, fazê-la subir ao estrado e dizer ao leitor: — aqui lhe apresento a senhora D. Ironia. Veríssimo limita-se a acompanhar os movimentos dos personagens, através de circunstâncias que a êles apenas acontecem. Não intervém de cima para baixo, não os desvia, não os coage, não os aconselha. Em poucos romances como nos seus ajustará tão perfeitamente a classificação que Thibaudet dava aos melhores: — « roman-nature ».

Frieza? Incapacidade de paixão — de amor ou de ódio — pelas suas fraquezas e virtudes? — Antes pelo contrário. É até freqüente sentir-se no autor, perante os bons e os maus passos dos protagonistas da sua obra, uma ternura, uma piedade, uma revolta, uma alegria, uma lágrima ou um grito, que anseiam por explodir. Mas o saber conter essa explosão é a pedra de toque do verda-

deiro romancista. Não é a êle (passe o já quási lugar-comum) que compete amar, odiar, lutar, pensar. É aos seus personagens. Tal como na natureza — onde as mãis não podem *viver* as vidas dos filhos que geram, nem, *sem os matar*, impedir que êles as vivam. Vasco, por exemplo, talvez a mais consciente das figuras criadas por Veríssimo (« Pode ser exagêro, mas eu só posso explicar com exageros. De contrário não tem graça » — diz êle, em *Música ao Longe*), nem quando se analisa atraiçoa o seu carácter ou se desvia da fatal trajectória do seu destino. A sua maneira integral de ser rompe as barreiras da auto-análise, entra de novo no inconsciente — e cumpre-se.

*

Nada disto impede que Veríssimo, como todos os grandes artistas, também tenha a sua técnica; e esta está longe de ser um produto de geração espontânea, evoluído apenas ao sabor da sua extraordinária fantasia e da sua fluente intuïção psicológica. Nessa evolução interveio, necessàriamente, a aprendizagem dum *processo*. Assim, quando nos libertamos da empolgante acção dos seus romances e da absorvente *realidade* dos personagens, logo pensamos na semelhança que a sua maneira de contar tem com a técnica cinematográfica. A mesma, aliás, que se encontra em alguns dos melhores romancistas norte-americanos, como em John dos Passos — que talvez tivesse directa e benèficamente influído na personalidade do autor de *Um Lugar ao Sol*.

Se muitas das descrições de Veríssimo têm a rápida concisão, a sintética objectividade dum *découpage*, o encadeamento dos episódios, as mutações de cenas, e o próprio ritmo da composição (sobretudo em *Caminhos Cruzados*) lembram, sem esfôrço de descoberta procurada, a montagem dum filme. Melhor: a montagem dum bom filme. Vejamos êste exemplo: O capítulo 8 de *Caminhos Cruzados* termina assim: «Clarimundo desce o olhar. Da janela que fica imediatamente em baixo da sua, emerge uma mão pálida que pende abandonada e sem sangue, como a mão dum morto». E o capítulo seguinte principia: — « É a mão direita de João Benévolo. A esquerda segura uma brochura amarelada... » etc. Na pormenorização de certos movimentos, de certos recantos de ambiente, e no pôr-em-relêvo os objectos, Veríssimo também não hesita em recorrer à técnica cinematográfica, fazendo enquadramentos e focagens de operador experimentado, movendo a *objectiva* com uma segurança de cineasta hollywoodense. Certos passeios dos protagonistas dos seus romances (os de Vasco pelas ruas de Pôrto Alegre, por exemplo) são, positivamente, descritos em *traveling*. A faculdade que o cinema tem de pôr diante dos nossos olhos os objectos mais familiares com uma virgindade de coisas nunca vistas, transplantou-a Erico Veríssimo para a Literatura, em *visualizações* como esta: « Naquele instante Vasco achava-se no quarto do Conde. Oskar, metido no seu quimono de sêda, com uma toalha no peito, as pontas atiradas por cima dos ombros, barbeava-se diante do espelho com uma gillette.

« — Conde, — dizia êle — estou no mato sem cachorro.

« Oskar voltou para o rapaz a cara ensaboada e preguntou : — Cómo diz ?

« — Não sei o que vou fazer... — O Conde sorriu : — Quem é que sabe ? — preguntou, com a gillette no ar ». *(Um Lugar ao Sol*, pág. 160).

Já em *Clarissa* o autor manifestava o mesmo gôsto e talento de pormenorizar, até ao limite do essencial, as pequenas cenas familiares, como quem faz incidir o projector número certo sôbre uma zona a ser filmada em grande plano : — « O papagaio dansa, ginga, estica o pescoço, levanta a pata. Sacode as asas molhadas, projectando no ar goticulas de água que faiscam na luz ». Mas êste aproveitamento que Veríssimo faz dos processos privativos da técnica cinematográfica, longe de nos dar uma impressão de subserviência ou de artifício, inspira-nos maior admiração pela naturalidade com que, sem disfarces cobardes, aceita o auxílio duma técnica nova a que a Literatura, orgulhosa dos seus pergaminhos, tôlamente se obstina em fechar as portas.

*

Quanto ao estilo pròpriamente literário, creio que Erico Veríssimo é, dos escritores modernos do Brasil, o mais prudente na adopção de vocábulos e expressões regionalistas ou estritamente populares. Isto não impede que êle seja um dos prosadores menos afectados da língua portuguesa. O abismo entre a linguagem falada pelo povo brasileiro e a tradição literária, a que se refere o poeta Manuel Bandeira *(Crónicas da Provincia do Brasil*, Ed. Civilização Brasileira, Rio, 1937), é superado na obra de Veríssimo por uma prosa onde se encontra aquele equilíbrio capaz de evitar o desnecessário — e até perigoso — desdobramento de uma grande percentagem de leitores da língua portuguesa em leitores brasileiros e leitores portugueses. Contudo, o seu vocabulário é invulgarmente rico e o seu tom expressional vivo, espontâneo, naturalíssimo. Tão grande é a sua mèstria na prática da linguagem, que logrou dar, na fala de alguns personagens dos seus romances, o sotaque e a deformação que a língua portuguesa sofre quando nela se exprime um austríaco (o Conde Oskar), um italiano (Álvaro Bruno), um americano (o Reverendo Bell), um espanhol (D. Pablo), os negros, os caboclos e as crianças do Brasil.

Abra-se, ao acaso, um dos seus romances. *Um Lugar ao Sol*, por exemplo. E é esta a média notável da qualidade do seu estilo : « Aquela preguiça de verão, mole, viscosa, pesada, adormecedora, tomara conta do corpo dêle. Vasco tentava reagir. Metia-se debaixo do chuveiro. Enxugava-se. Vestia-se. Ganhava a rua. Era preciso fazer alguma cousa, pelo menos pensar em algum plano de acção. A cidade modorrava na grande claridade amarelenta. As pedras queimavam. Um leve vapor tremia no ar. De quando em quando se ouvia um ruído isolado : galos cantando, a trompa da carrocinha do sorvete, o buzinar dum automóvel, o grito duma criança. Vasco caminhava sem rumo. O sol era um castigo. Sua camisa ficava encharcada de suor. Ardiam-lhe a cabeça, os olhos, a garganta, a sola dos pés. Para onde ir ? Não tinha amigos íntimos com quem se pudesse abrir. Os outros, não os procurava. Orgulho. Andava à-toa pelas

ruas desertas. Sentia sêde? Entrava num café. Pedia água gelada. Bebia estùpidamente. Saía. De novo a rua, o sol, a poeira, as pedras quentes, o céu pálido e rútilo, e a solidão».

Com esta ausência de retórica e de habilidades melo-lingüísticas, a prosa de Veríssimo é sempre fluente, lúcida e, muitas vezes, arrebatadora. Os períodos quási sempre muito curtos, não o são nunca tanto que a sensação ou a idea não caibam nêles inteiramente ou fiquem apertados demais. Têm sempre a medida certa, como nesta frase — tão oportuna na acção, que quási força o leitor a imitar o gesto do protagonista: — «Vasco se levantou, como si não pudesse suportar sentado o pêso de seus pensamentos».

Mas a maior fôrça, a mais alta virtude dêste romancista reside no equilíbrio entre o seu calmo poder de objectivação e a sua sempre latente emotividade poética. João Gaspar Simões, nos seus ensaios e artigos de crítica dedicados ao Romance, tem procurado indicar aos novos escritores portugueses o campo que deverá ser-lhes mais propício para o cultivo do género: — «uma espécie de transfiguração poética da realidade dentro de um quadro estritamente realista e objectivo. Não exalações indeterminadas de sensibilidade, mas um como que aureolar a realidade de imaginação». É êste, sem dúvida, o âmbito em que se desenvolve a luminosa espiral que é a obra de Erico Veríssimo.

*

O sumo da lição que nos oferece a obra dos modernos romancistas brasileiros está na maneira como a Fernanda de *Um Lugar ao Sol* agiu na personalidade de Noel. Êste «...só encontra a sua vida como assunto de romance. Se pudesse escrever, talvez se libertasse. Mas tôdas as tentativas que faz são malogradas. O que vem para o papel é uma história sem fôrça, sem carne, sem sangue, é como que um conto de fada de outro conto de fada, uma mentira de outra mentira». Fernanda, a pouco e pouco, consegue desviá-lo para o caminho da vida, até assentar o lirismo do marido nos railes da realidade. A-pesar-da careta de desgôsto («a mesma careta que fazia em menino quando tia Angélica lhe queria botar goelas abaixo, à custa de promessas falsas, um remédio ruim»). Noel acaba por aceitar-lhe um tema arrancado à vida, autêntico, brutalmente verdadeiro: «...o caso de João Benévolo. Mulher e filho. Desempregado. Podes conseguir efeitos admiráveis...» Quantas vezes o lirismo de Noel descarrilou, procurando a estrada livre da imaginação ou da memória, quantas vezes Fernanda o ajudou, pacientemente, a colocá-lo de novo nos railes da realidade: — «Fernanda empurrou o marido mansamente para a máquina. — Vamos, não entregue os pontos. Ninguém bocejará si você fizer uma história humana. Deixe de literatura. Faça um romance moderno. Sabe qual é a diferença entre o romance de hoje e o romance de ontem? É que no romance de ontem o sol era astro-rei; no romance de hoje o sol é sol mesmo. Ninguém morre de fome recitando Shakespeare. Ninguém pede emprêgo em versos rima-

dos». — Aqui, como em numerosos outros passos, a conta certa de *realismo* que a obra de Veríssimo contém.

Mais tarde. Noel termina o seu romance. O dia-a-dia de João Benévolo (que passou a chamar-se João Ventura) é uma odisseia que precisa de título. Noel e Fernanda não encontram nenhum que os satisfaça; e é o Gato do Mato quem o inventa: — «Quem me sugeriu foi o Casanova. Nós estávamos no pátio. Fazia um frio danado e a sombra do muro ia-se espichando. Havia um resto de sol num canto. O Casanova sacudindo o rabo foi-se afastando de mim e procurando o último solzinho... Mas não é isso mesmo a vida da gente? A luta por um lugarzinho ao sol?» — Aqui, a conta certa de *atenção sensível* para a vida, para a natureza e para a alma do Homem. (Não resisto ao prazer de copiar êste final de diálogo — *Um Lugar ao Sol*, pág. 223) — onde essa medida exacta mais luminosamente e em maior profundidade se revela: — «Olha! — fêz Fernanda de-repente. — Queres ver uma cousa? — Puxou a mão do marido, pô-la em cima do ventre. — Espera só... Vais ver como êle se mexe... — Noel esperou, comovido. Sentiu debaixo da palma da mão um movimento morno, um frémito, uma ondulação. Teve um calafrio. Ficou pensando no mistério da vida»).

A conta certa de sensibilidade poética encontra-se em muitas dezenas de páginas de Veríssimo, desde *Clarissa* (donde, ao acaso, reproduzo esta delicada e lírica impressão de fim de tarde: «No jardim parece que tôdas as flores se preparam para dormir»), até ao último dos seus romances publicados. Sensibilidade profundamente poética, mas integral, porque todos os sentidos dêste artista estão igualmente despertos, atentos, lubrificados, aptos a funcionar. Sentidos que nunca deformam, que nunca mentem. Quando êle escreve, por exemplo, que «no saguão do colégio há um bafio de porão, um cheiro de velhice», o leitor sente perfeitamente que é assim, que o cheiro não pode ser outro. E o mesmo acontece com os ruídos, com as côres, com as luzes, com as formas, com o tacto dos objectos, com tudo, emfim, quanto Erico Veríssimo *impressiona*.

Mas estas notas, tão breves em relação à grandeza da obra que as inspirou, vão já demasiado longas para a limitação espacial do lugar a que se destinam. Quantos outros aspectos ficam por focar, como seja o forte e tenso poder de dramatização, evidenciado em numerosas cenas impressionantes — como a da morte do estudante Gervásio, a da bárbara agressão de Xéxé à mãi velha e prêta e tantas, tantas mais!

É, pois, tempo de sintetizar os múltiplos dons do romancista, nesta feliz comparação, sugerida ao lúcido espírito crítico de Pedro de Moura e Sá, numa conversa em que ambos procurávamos as determinantes da irresistível simpatia e da empolgante envolvência da obra do autor de *Um Lugar ao Sol*: — «Erico Veríssimo dá romances como as pereiras dão pêras».

CARLOS QUEIROZ.

A-PROPÓSITO DAS *RÉFLEXIONS SUR LE ROMAN*, DE ALBERT THIBAUDET. (PARIS, *NRF*, 1937).

« Não fazemos », lamenta Montaigne, « senão entreglossar-nos » : ora, nada se parece tanto com uma glossa de glossa como uma crítica a um crítico. Contudo, e sem ressuscitar a ingénua disputa acêrca do estatuto que convém dar aos críticos na República das Letras, os únicos que importam dentre estes ultrapassam em muito a condição vulgar de glossadores. E Thibaudet pertence a êsse número, na primeira fila. A certos respeitos, poder-se-ia inclusivamente sustentar que criou um estilo novo de crítica (como se diz *estilo* românico ou baroco) ou seja um método novo de conhecimento e de aproximação das obras literárias. Para êle, as conclusões importam menos que a marcha do espírito que conduz a elas; as opiniões, menos que as razões; o magistério, menos que o seu livre e alegre exercício. A melhor prova disso é que seria muito difícil extrair dos seus escritos uma história contínua, uma série de juízos sem lacunas, e sobretudo no domínio da Literatura Contemporânea (exceptuo, é claro, a *História* póstuma publicada recentemente, e mesmo assim sabe-se que embaraço se apodera dêle à medida que se aproxima dos escritores vivos). Não é só que a seus olhos o contemporâneo não possa ser matéria de conhecimento histórico pròpriamente dito — é, também e sobretudo, que o seu processo é diferente.

As *Reflexões*, de título tão judiciosamente escolhido pelo editor, mostram-no à evidência. O romance é um dos domínios da sua predilecção. Nêle se move com tôda a facilidade e virtuosidade de um devoto de Cervantes e dos inglêses, de Balzac, Stendhal e Flaubert. Entre todos os Thibaudets possíveis — o geógrafo, o filósofo, o político, o gastrónomo — e que foram devorados pelo progressivo crescimento do seu único sobrevivente, estou persuadido de que havia um romancista em potencial, ou pelo menos a saudade e a sombra de um romancista, como havia em Henri Beyle a sombra e a saudade de um homem de acção. Contudo — e não faltou quem lho exprobasse — nada menos equilibrado, menos completo que o panorama do romance actual que seria possível tirar das suas páginas. Gide sempre aflorado de viés, Proust despachado com alusões, nem uma palavra ou quási sôbre Romains, Duhamel, Martin du Gard: poder-se-ia prolongar indefinidamente esta lista das omissões, e traçar de relance o quadro dos valores secundários a que Thibaudet parece dar importância excessiva. E logo se pensa em Sainte-Beuve, ensurdecido, cego e rabujento para as grandezas do seu tempo por sua impertinente sombra de mancenilha estiolando a fragilíssima *Volupté*. Nada, aliás, mais injusto do que esta comparação: há em Thibaudet uma boa vontade, uma boa fé e um bom humor que não segregam « Venenos », mesmo ocultos.

A causa, muito legítima, do aparente desequilíbrio está noutra parte: é que nunca, nas suas crónicas mensais da *NRF*, nem em alguma outra obra sua, Thibaudet pretendeu fazer obra de historiador pròpriamente dito, e, muito menos, de juiz que concede ou recusa com gravidade de oráculo o *dignus est intrare* no templo das Letras. Não quero dizer que êle negasse a si próprio o

direito de emitir algum juízo de valor; bastariam as *Reflexões* para me darem um desmentido flagrante, quando mais não fôsse por certas páginas cruelmente divertidas acêrca de Henri Bordeaux, ou por determinada e pertinente acusação ao Bourget teórico. Não seria nada mau que todos os escritores incipientes meditassem nesta bela frase em que se afirma o sentido mais puro dos verdadeiros valores e da sua hierarquia: «O êxito é necessário e a glória é necessária, e quando o homem de letras distingue com clareza estas duas coisas, quando compreende, além disso, que a glória não é a primeira coisa e que, para além dela, há outra, que é para a glória o que a glória é para o êxito, o que o êxito é para o rèclamo, então possui a paz de alma, ou pelo menos realizou uma das suas condições». Mas, emfim, isto são questões secundárias. De facto, o pensamento de Thibaudet, a sua atitude em face da realidade literária, anti-histórica, anti-dogmática, é, debaixo de um aspecto positivo, geográfica e estética. Êle situa uma obra num conjunto, encadeia ou opõe estes conjuntos e, tanto dos seus contrastes como das suas semelhanças, procura extrair os grandes princípios da criação romanesca. Uma obra é para êle motivo para reflectir nas condições de um género, de uma fórmula ou de um tema dado, e de passar o mais de-pressa possível às generalidades, mas sem mira noutras conclusões que não sejam as *de facto*. E o seu exemplo demonstra de uma maneira irrefutável que é possível concluir, e da maneira mais fecunda, mesmo partindo de premissas mediocres, e sem legiferar nem pontificar.

Mas concluir o quê? Primeiro, como diz Valéry da poesia, que a Literatura não leva a nada, senão a si própria, e que isto lhe deve bastar, e em todo o caso basta, por mais paradoxal que pareça, para justificar a sua necessidade. Depois, que a verdadeira compreensão de uma cultura é contrária a tôda a exclusão que se não funde na mediocridade averiguada ou no utilitarismo comercial do autor considerado. Uma cultura, ou um género, não são espécies de trajectórias unilineares partindo de um ponto de origem para chegarem a um ponto de queda depois de terem atingido miraculosamente, durante o caminho, uma altura única, privilegiada e efémera. O romance, e mais especialmente o romance francês, como a cultura francesa, é de algum modo organizado, animado interiormente por uma espécie de dialéctica irredutível a tôda a simplificação. Quanto ao mais, o facto de que Balzac ou Flaubert tenham tido génio não implica que hajam possuído o segrêdo definitivo da sua arte, e que as regras desta arte estivessem nêles necessàriamente inclusas. Essas regras, na medida em que existem e em que importa reconhecê-las, não poderão deduzir-se do confronto das estéticas e dos temperamentos mais contraditórios. E, mais do que regras, o que resultará dêsse confronto é o reconhecimento, a confissão de um certo número de fenómenos de natureza, uma espécie de teoria dos climas do romance, um quadro das correntes, das marés e dos aliseos romanescos, não um pedante compêndio de procedimentos e de receitas. Direi até que o Thibaudet teórico da estética se me afigura um discípulo do seu querido Montaigne em conceber a Literatura como uma Natureza, isto é, como um dado por essência estranho a tôda a sistematização racional. Um dado que deve viver e suge-

rir a impressão da vida antes de se prestar a formas estabelecidas, definíveis: e aqui reaparece o bergsonista. Daí a sua predilecção pelo romance inglês, o único que, para êle — como para nós, aliás — soube encorporar na sua substância o sentimento do tempo que flui, sem a isso associar o pessimismo que se desprende quási fatalmente do espectáculo do que é irremediável: uma alegre consciência e uma viril aceitação do envelhecimento como de uma condição fundamental da *vida*, e da ilusão do vivente. Daí também a sua hostilidade a respeito de uma certa concepção da composição romanesca em que descortina uma intrusão da técnica teatral; seria eu antes levado a dizer: da técnica oratória inseparável de um certo classicismo, ou melhor, post-classicismo francês. As suas polémicas com Bourget são, a êste respeito, cheias das mais judiciosas observações, e para lá remeto o leitor.

Outro aspecto das *Reflexões* que me parece bastante novo é, se ouso dizer, a *temática* do Romance que Thibaudet aí esboça. Parece-me quási tão engenhosa como, na *História da Literatura*, a substituïção das gerações de escritores às épocas ou às escolas. Encontrar-se-ão nas *Reflexões* as páginas mais fortes sôbre os romances do destino, da aventura, da dor, da energia, das almas, sôbre o romanesco, de episódios ou de sentimento, sôbre o romance urbano, doméstico, católico, etc.... Se Thibaudet tivesse sonhado uma exposição metódica sôbre o romance, tais teriam sido, sem dúvida alguma, os títulos dos seus capítulos essenciais, fora os que houvesse consagrado à técnica. Vê-se quanto esta perspectiva está longe do ponto de vista histórico e se ri das aparentes oposições de doutrinas e de maneiras. Permite descobrir mais de uma afinidade entre Flaubert e Dostoïevski, por exemplo, e de medir o abismo que separa dois contemporâneos, de uma arte, em si, igualmente sábia, como — sempre a título de exemplo — Flaubert e Mérimée. Por outras palavras, Thibaudet não deixa de ligar o romance e as suas diferentes formas, não aos credos literários dos escritores, mas aos problemas eternos postos em forma de mitos e de acção. É preciso, evidentemente, para alguém se poder dar a êsse luxo, ter ao seu serviço uma cultura tão vasta como desinteressada, ignorar os preconceitos nacionais e doutrinais, ser capaz do máximo de objectividade compatível com a condição de homem e com a de testemunha. São essas, parece-me, as qualidades mais fortes, e as mais raras, do autor das *Reflexões*. As suas preferências e as suas manias — tem-nas, como tôda a gente — não falseiam nenhum dos seus juízos essenciais, precisamente porque as conhece e porque, reduzindo-as ao seu justo e inferior nível, as sobrepuja.

A sua paixão dos conjuntos, a sua predilecção pelos paralelos e pelos confrontos, o seu pendor para as generalidades, a sua preferência acentuada pela crítica de admiração: outros tantos sintomas de uma saúde de espírito que lhe confere um valor eminente de universalidade. Talvez também tenha de se ver nisso o segrêdo da sua ternura pelo romance, o único de todos os géneros que se presta quási sem reservas à tradução, o único universalmente comunicável e capaz de atingir tôdas as épocas e todos os públicos. Em parte alguma essa ternura se confessa com mais bonomia e se afirma com mais felicidade

que no ensaio final — originalmente uma conferência — sôbre «o Leitor de Romances», em que Thibaudet se diverte a encarar o romance, não debaixo do ponto de vista do criador, mas «do lado da sua vida subjectiva, isto é, do lado do público», segundo a sua própria expressão. Aí define «um leitor ideal, um ás da crítica, que teria debaixo dos olhos todo o relêvo, tôda a hidrografia do romance entre Petrónio e Marcel Proust». Não creio exagerar dizendo que êste leitor ideal foi o ideal de Thibaudet crítico, e que êle não está muito longe de ter realizado plenamente o género de perfeição que êste encarna. Isto sem prejuízo da homenagem devida ao escritor, um dos prosadores mais suculentos, mais saborosos e mais divertidos da nossa língua contemporânea. Comparem-no com tantos outros áugures que, durante a vida, se contemplaram no próprio estilo como num espelho, e a sério: depois falem comigo.

PIERRE HOURCADE.

MANUEL BANDEIRA
(Continuação)

O Ritmo Dissoluto (1924: publicado pela primeira vez no volume *Poesias*, juntamente com *A Cinza das Horas* e *Carnaval*, aí reeditados) é uma obra que me produz um certo mal estar; não resta dúvida que nas suas páginas parece afirmar-se quási definitivamente a nova orientação da poesia de Manuel Bandeira, mas tal afirmação carece de personalidade, salvo numa ou noutra nota, num ou noutro poema. O parnasiano quebrou definitivamente o seu instrumento de cordas de bronze; mas o que lhe ficou nas mãos não é um instrumento: são os pedaços com que o há-de construir. Nada melhor do que êste livro nos pode elucidar sôbre quanto é vazia de sentido a crença nas virtudes de qualquer renovação que afecte apenas a forma. Em o *Ritmo Dissoluto* muitas são as poesias sem ritmo de espécie alguma; mais do que ritmo dissoluto, portanto... Mas a maioria delas oscila entre a notação sucessiva de impressões desagregadas umas das outras e a repetição de certos temas já *cansados* em que a nota da melancolia se entrelaça com a da voluptuosidade, mas «sem poder de convicção». Há neste livro não sei o quê de morno, de abatido e indiferente: indiferença à poesia como à vida, ausência daquela ressonância aguda ou profunda que é o sinal de que a poesia desceu sôbre o poema. Em suma, *O Ritmo Dissoluto* aparece-me como sendo uma interrupção de poesia — ressalvadas as excepções de alguns poemas — entre duas fases; entre dois momentos de *criação*.

Há contudo em Bandeira, com raríssimas excepções, uma delicadeza, uma subtileza que *salvam* muitos poemas aos quais a falta de unidade e de relêvo tornam frouxos. A poesia como que se dispersa em pequeninos toques cuja diafaneidade não basta porém para criar um belo poema. A poesia deposita-se em pequeninos núcleos, numa observação, numa sugestão: e essa é a debilidade

dos poemas de Bandeira nesta fase incerta. E isto tudo porque o poeta não descobriu ainda o sentido da sua nova poesia. Porque persistem nêle temas que não poderão tornar-se poesia — temas decadentes, temas envelhecidos, temas «literários». Porque as cada vez mais numerosas intrusões do quotidiano nos seus versos têm ainda um carácter quási puramente anedótico, faltando-lhes a repercussão dum sentido íntimo sem o qual ficam como que despegadas umas das outras.

Melhor do que destacar as poesias que em *O Ritmo Dissoluto* manifestam um sentido mais vivo da poesia, parece-me ser procurar já Bandeira no livro em que definitivamente se afirma a sua autêntica e completa mensagem de poeta modernista: refiro-me a *Libertinagem*, cuja data de publicação (1930) não nos deve enganar no que respeita à influência decisiva da obra de Bandeira nos destinos da poesia brasileira moderna. Com efeito, como tantos outros precursores, Manuel Bandeira foi dos menos apressados a reünir os seus versos — e sucede que são anteriores ao seu em data de publicação muitos livros que, de certo modo, nasceram do baptismo dos poemas só em 1930 reünidos em volume.

Antes de prosseguir, parece-me conveniente elucidar um ponto que diz respeito ao modernismo brasileiro em geral: Um *movimento* poético nunca é só formal, nunca se limita a afectar aquilo a que podemos chamar «a técnica». Mais: nunca se resume a uma renovação de temas. Na verdade, nada disto é possível sem o aparecimento de algo que não se restringe à poesia, nem tampouco à arte: refiro-me ao «novo conceito de realidade» que envolve tôdas as transformações nos caminhos da criação. Não é apenas *cansaço* o que torna caducas certas formas de expressão, que impede que por meio delas os artistas continuem a poder comunicar-se: é sim o esgotamento duma forma de o homem se representar, a impossibilidade de repetir ao infinito determinada «construção emotiva-mental-instintiva»; ignoramos a lei que preside a êste esgotamento, mas tudo nos prova a sua realidade. Chegadas a certo ponto de amadurecimento, as formas de criação próprias de uma época perdem a capacidade de *conter* o homem — e surge então a fase académica, que prolonga todos os períodos de criação; que, por assim se dizer, as caricaturiza. Com isto pretendo sugerir o êrro dos que ainda insistem numa resistência ao modernismo baseada em argumentos desta espécie: que é por moda, gôsto de *épater*, mania da originalidade, etc., que a poesia tem tomado formas tão opostas às de tôda a tradição ocidental. Ora é indispensável assinalar a necessidade, digamos até a fatalidade dêsse movimento, dessa renovação. Os poetas não «inventaram» originalidades e abstrusidades de temas e ritmos, não «resolveram» deitar abaixo tôdas as tradições da poética; muito ao contrário, tudo o que fizeram lhes foi imposto, digamos assim, por qualquer coisa mais forte que desejos, ambições ou manias do eu «egoista» e aventureiro; tudo resultou duma necessidade vinda do mais fundo da urgência de expressão — e a «qualidade», a especificidade dêsse fundo levaram os poetas a um estado de rebelião contra a aceitação das formas estabelecidas, visto o que eram *for-*

çados a exprimir implicar, não pròpriamente a recusa, em todos os casos, de utilizar as formas tradicionais, mas a consciência de que elas não eram sagradas e indispensáveis.

Insisti neste ponto porque é ainda demasiado corrente a convicção de que as « formas » são escolhidas pelos poetas com a *irresponsabilidade* com que se pode escolher um fato ou um par de sapatos, e muita gente persiste em crer que os poetas que « se puseram a não rimar », etc., podiam continuar a fazê-lo *sem que disso resultasse qualquer modificação que não fôsse só formal*. Não há modificações só formais; e um movimento da amplidão do « modernista » indica, antes de mais nada, que a poesia teve urgência, não só de um novo caminho, mas principalmente de novos mundos. Quando os poemas modernistas de Manuel Bandeira surgiram, se a novidade da forma teve a sua parte na « revelação » por êles provocada, não será ousado afirmar que foi outra irreverência maior do que a da expressão a causa da importância que assumiram: refiro-me à ingenuïdade instintiva das imagens, à fôrça do galopar e do rodopiar das recordações e das visões, ao ritmo que as unia umas às outras numa reconstituïção não apenas mental dos redemoinhos da vida do poeta. De-facto, um dos elementos essenciais do modernismo brasileiro é a liquidação do imenso arsenal de hipocrisia em que estertorava a poesia; hipocrisia que na poesia brasileira ultrapassou porventura os extremos atingidos entre nós!

Êsse desnudamento traduziu-se, na poesia de Manuel Bandeira, em dois sentidos: no da comunicação sem disfarce da vida interior do poeta e no da « descoberta do Brasil ». Aquilo a que veio a chamar-se « verde-amarelismo », ou « movimento verde-amarelo », está implícito em alguns poemas de Bandeira, principalmente em *Evocação do Recife*, a que terei de me referir adiante. Não se trata pròpriamente duma atitude patriótica, na acepção retórica desta palavra (embora também — pobre poesia! — tenha havido um verde-amarelismo só, demasiado só palavroso, retórico, mas apenas me quero referir aqui ao *autêntico)*, mas duma « descoberta do Brasil » como realidade quotidiana por um lado, largamente humana por outro. Em Manuel Bandeira não há porém verde-amarelismo, há o que levou alguns poetas brasileiros para êsse rumo, há a revelação de terras, païsagens e pessoas brasileiras, vistas *na sua individualidade*. Eis o importante: nada de evocações ou simbolismos genéricos; nada de sínteses, nada de generalizações; — mas a fixação de instantes vivos de viva, de real experiência humana total. É êste filão que constituïrá, durante um período que talvez se possa considerar fechado com a publicação do *Cobra Norato* de Raúl Bopp (não ignoro o que há de falível nesta delimitação; seja como fôr, o certo é que, mais ou menos a partir de 1930 *(Cobra Norato* é publicado em 1931, se não me engano), começa a desenhar-se na poesia brasileira uma reacção contra o anedótico e o local, à qual aliás terei de me referir adiante) que constituïrá, dizia, uma das fontes mais vivas da poesia brasileira, e que de certo modo se *transporta* depois para o romance, quando neste se começa também a abrir uma época « brasileira ».

Êste pequenino livro de versos — *Libertinagem* — contém mais poesia do que os anteriores todos juntos; e não será ousado considerá-lo o mais rico de todos os livros «modernistas» — pois como que há nêle tudo o que de mais rico essa fase da poesia brasileira nos deu — embora êsse «tudo» esteja em fulgurações breves, reduzido a essências, pois Bandeira não se repete nem insiste: a sua voz só sabe dizer uma vez. Repugna-lhe passar duas vezes pelo mesmo sítio.

Mas que faz de *Libertinagem* o livro verdadeiramente modernista de Bandeira? Porque o é mais do que *O Ritmo Dissoluto*? É que, se êste livro já era modernista na aparência, aquele é-o para lá de quaisquer formas, é-o pela estrutura de cada poema, mas acima de tudo pela atitude do homem Bandeira nêle revelada. Principalmente: por não ter uma forma determinada, não estar preso a nenhum preconceito, inclusivè ao de ser modernista. A riqueza dêste livro, sob êste ponto de vista, é precisamente a liberdade do poeta, do qual não se pode dizer: está senhor da sua técnica, mas sim: a poesia tem-no seguro, o poeta abandonou-se nos braços da poesia. Aqui a poesia está tanto no poema absolutamente arrítmico como nas admiráveis traduções dos três sonetos de Elisabeth Barrett Browning; no poema «bem brasileiro» que é *Não sei dansar* como no intemporal *Nocturno da Rua da Lapa*; não menos na delirante libertação de *Vou-me embora para Pasárgada* do que nas quadras perfeitas, «clássicas», do *Poema de Finados*. E contudo Manuel Bandeira diz-nos, num dos poemas do livro: «Não quero mais saber do lirismo que não é libertação». Como entender, como interpretar estas palavras? Sem dúvida que ao escrevê-las Bandeira visava tôda a poesia, tôda a forma de expressão poética que não serve de *cátarsis* ao poeta — esquecendo que de certas coisas não se poderia libertar. Mas êsse grito tem um grande significado, a-pesar-de tudo: constatado que não pode valer para tôda a poesia de Bandeira, mesmo a que faria depois, não é menos certo que por êle se define exactamente um dos planos de *Libertinagem*, o que porventura melhor pode indicar a novidade do livro: refiro-me ao que há aqui de revolta contra a primitiva atitude do poeta, contra a amargura, o «gôsto da tristeza» e o fechar-se com a sua dor. O poeta tísico, se não poderá entregar-se à vida com a despreocupação de qualquer homem são, saberá pelo menos amá-la, numa suprema vitória contra o eu de outrora que lhe ditou versos como aquele «Eu faço versos como quem morre». A atmosfera de quarto fechado desvanece-se; o poeta, pelo menos, desperta para tudo o que a sua poesia ignorou até aí — para tudo o que até aí olhava como frutos proïbidos.

Já é tempo de apresentar alguns testemunhos directos da variedade de «sentidos» que se contém nos poemas de *Libertinagem*. Leia-se *O Cacto*:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o sêco nordeste, carnaubais, caatingas...

Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua
Quebrou os beirais do casario fronteiro
Impediu o trânsito de bondes automóveis carroças
Arrebentou os cabos eléctricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de iluminação e de energia:

Era belo áspero intratável.

O poeta abandonou aqui não só tôda a sua ciência, tôda a sua técnica de versificação, como ainda qualquer ritmo, no sentido habitual desta palavra. Onde está a poesia? No *facto* primeiro, depois na escolha das imagens. Porque não se trata apenas dum cacto; há não sabemos bem que alusão, uma sugestão de grandeza, de violência, e é o último verso que de todos os anteriores parece extrair a poesia que se diria ausente, erguendo tudo aquilo a um plano de intensa sugestão poética. Porém, é raro que a poesia nos surja nos poemas de *Libertinagem* tão directamente arrancada do real, quási sem intervenção do poeta, senão como «o que constata». O quotidiano entra em geral na poesia de Bandeira pela porta da memória, ou então escoltado pela ironia, por aquela ironia que está constantemente a aflorar nos seus versos, desde os primeiros poemas, mas se torna agora mais sã e «gratuita». Eis um exemplo em que a memória da infância surge coada pelo humor enternecido do poeta:

Quando eu tinha seis anos
Ganhei um porquinho da Índia.
Que dor de coração eu tinha
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
Levava êle prá sala
Prós lugares mais bonitos mais limpinhos
Êle não se importava:
Queria era estar debaixo do fogão.
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...

— O meu porquinho da Índia foi a minha primeira namorada.

Mas é nos poemas a várias cidades brasileiras que essa ressurreição do clima da sua infância reveste mais bela fisionomia. *Porquinho da Índia* é, digamos assim, uma «brincadeira». Mas *Evocação do Recife* é um dos grandes poemas de Bandeira. Aí está inteira a simplicidade máxima da poesia totalmente desadornada, que raramente está na beleza isolada de um verso, mas quási sempre na «construção» emocional e mental que se vai erguendo em

nós à medida que os versos se vão acrescentando aos versos, e o contraponto das imagens subindo à tona da memória do poeta se vai traduzindo para nós na visão dum mundo ignorado. A ingenuïdade redescoberta, a pureza com que o mundo da infância passada em Recife ressurge dezenas de anos depois dentro do poeta, a nudez com que são expressas as imagens que o filme da memória vai desenrolando — tudo isso, pela grande fôrça de poesia com que Manuel Bandeira o exprimiu faz de *Evocação do Recife* uma grande data da poesia brasileira; mais —: uma grande data da literatura brasileira, visto que foi talvez êsse seu poema que deu o toque de alvorada para uma literatura romanesca que se ia propor revelar as histórias simples dum Brasil que não era apenas a capital, dos homens de todos os cantos da grande nação apresentados na simplicidade das suas vidas bem quotidianas. Transcrevo o poema quási inteiro, a-pesar da sua extensão:

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois — Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura
Recife sem mais nada
Recife da minha infância
A rua da União onde eu brincava de chicote queimado e partia as vidraças da casa da dona Aninha Viegas
Totónio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta do nariz
Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras mexericos namoros risadas
A gente brincava no meio da rua
Os meninos gritavam:

Coelho sai!
Não sai!

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muito rosa
Terá morrido em botão...)

De repente
nos longes da noite
um sino

Uma pessoa grande dizia:
Fogo em Santo Antônio!
Outra contrariava: São José.
Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.
Os homens punham o chapéu saiam fumando
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo

Rua da União...
Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância
Rua do Sol
(Tenho mêdo que hoje se chame do dr. Fulano de Tal)
Atrás de casa ficava a rua da Saudade...
...onde se ia fumar escondido

Do lado de lá era o cais da rua da Aurora...
...onde se ia pescar escondido
Capiberibe
— Capiberibe
Lá longe o sertãozinho de Caxangá
Banheiros de palha

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu

Foi o meu primeiro alumbramento

Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redemoinhos sumiu
E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos destemidos em jangadas de bananeiras
... ...
Recife...
Rua da União...
A casa de meu avô...
Nunca pensei que ela acabasse!
Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...
Meu avô morto...
Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu Avô.

Já atrás disse a variedade de caminhos que em *Libertinagem* se entrelaçam. Um dêles, podemos considerá-lo prolongamento daquilo que Bandeira mais parece repudiar, melancolia, gôsto da tristeza, etc. Não deixa de ser

significativo que os três últimos poemas de *Libertinagem* sejam os mais cheios de intensidade dramática de todo o livro. E um dêles reata as relações de Bandeira com o «lirismo bem comportado», que êle renega num verso de *Poética*, e parece pôsto ali para desmentir afirmações desta ordem (também da citada *Poética*):

Tôdas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Tôdas as construções sobretudo as sintaxes de excepção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Eis então, no mesmo livro, que o poeta se vinga de si próprio: *Poema de Finados*:

Amanhã que é dia dos mortos
Vai ao cemitério. Vai
E procura entre as sepulturas
A sepultura de meu pai.

Leva três rosas bem bonitas.
Ajoelha e reza uma oração.
Não pelo pai, mas pelo filho:
O filho tem mais precisão.

O que resta de mim na vida
É a amargura do que sofri.
Pois nada quero, nada espero,
E em verdade estou morto ali.

Êste admirável poema é como que um aviso de que o poeta Manuel Bandeira não se deixa dominar — nem por si próprio. Que o respeito pela poesia não lhe permite trair a sua liberdade.

Traïriamos êste livro se pusêssemos de lado um outro grupo de poemas, em que desaparecem ou passam a segundo plano o «quotidianismo», a «descoberta do Brasil», o humorismo, etc. Nestes parece estar um Bandeira que porventura já se anunciava, por muito vagamente que fôsse, num ou noutro verso dos livros anteriores, e é o que mergulha em profundezas inexplicáveis, fala como a sibila uma linguagem que não se pode dizer ao certo o que diz, penetra numa direcção que nestes últimos anos parece tender a tornar-se, com a poesia de Augusto Frederico Schmidt, de Vinicius de Morais, com a fase actual da de Jorge de Lima e Murilo Mendes, com a de recemchegados à poesia como Adalgisa Nery, o sentido vivo em que vai orientar-se a poesia brasileira. Quando, no seu belo estudo *Dois Poetas* (1), Octávio de Faria faz o processo do modernismo, por bastante justas que sejam as suas observações

(1) Ariel Editora. Rio, 1935.

sôbre os poetas que pelo quotidiano trairam o essencial, parece-me contudo esquecer sinais como o dêstes poemas de Bandeira a que me estou referindo. Aliás, Octávio de Faria é até injusto não estabelecendo distinção entre os poetas que « descobriram o quotidiano » e foram de facto os seus poetas, e a multidão de seguidores que de tal descoberta fizeram um simples « processo ». Mas Octávio de Faria, nesse livro que estuda a obra de Schmidt e Vinicius de Morais, sentia aquilo que a nós, portugueses, não interessa directamente (1): o perigo duma poesia que se fixasse no quotidiano — e não soubesse olhar o intemporal, o essencial, o eterno. Insisto porém: O que Bandeira, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Drummond de Andrade e outros fizeram tem mais importância para a poesia do que Octávio de Faria parece crer; esta tanto periga pelo excesso de quotidiano como pelo da abstracção, e podemos dizer que muitos poemas dos poetas acima citados são bem mais do que pura anotação; o sentido do quotidiano não é pròpriamente um esquecimento do essencial, porque êste nem sempre está na « essencialidade » dos temas. O quotidiano pode ser, para os verdadeiros poetas, tão rico de ressonâncias eternas e intemporais como o tema mais alheio ao quotidiano. Mas isto é assunto que não caberia aqui.

Êsse grupo de poemas a que acima me referi compreende especialmente *A Virgem Maria*, *Nocturno da Parada Amorim* e *Nocturno da Rua da Lapa*. O que distingue qualquer dêles é a quebra total com a realidade quotidiana, com o « mundo acordado », com qualquer forma de discursividade verbal—e portanto racional. Digamos que êsses poemas são de carácter « ultra-realista », filiando-os assim em tendências europeias afins e que sem dúvida não foram alheias à sua elaboração; com isto não quero considerá-los menos pessoais do que os outros, mas apenas facilitar ao leitor compreensão do seu carácter. Tais poemas não têm « sentido », significação, não há possibilidade de « explicá-los »; são a poesia abandonada a si própria, se assim é lícito dizer. Tais poemas *agem* pela aceitação dum mistério em que o leitor se embrenha, sem saber que mistério seja; mas sentir, ou pressentir êsse mistério é a chave para que êsses poemas sejam para êle mais do que uma série de palavras, pois nenhum fio lógico, senão aparente, as liga. Com a diferença de que Edgar Poe os revestiu da mais espectaculosa construção rítmica e verbal, podia-se dizer que certos poemas dêste, como *The Raven*, estão na mesma linha de captação do mistério sem o revelar, que poemas como o *Nocturno da Rua da Lapa*:

A janela estava eberta. Para o quê, não sei, mas o que entrava era o vento dos lupanares, de mistura com o eco que se partia nas curvas cicloidais, e fragmentos do hino da bandeira.

Não posso atinar no que eu fazia: se meditava, se morria de espanto ou se vinha de muito longe.

---

(1) Digo que não interessa, visto a poesia portuguesa moderna não ter revelado, como tendência generalizada, qualquer inclinação semelhante, sendo pois um « perigo » para nós inexistente.

Nesse momento (oh! porque precisamente nesse momento?...) é que penetrou no quarto o bicho que voava, o articulado implacável, implacável!

Compreendi desde logo não haver possibilidade alguma de evasão. Nascer de novo também não adiantava.— A bomba de flit! pensei comigo, é um insecto!

Quando o jacto fumigatório partiu, nada mudou em mim; os sinos da redenção continuarem em silêncio; nenhuma porta se abriu nem fechou. Mas o monstruoso animal FICOU MAIOR. Senti que êle não morreria nunca mais, nem saïria, conquanto não houvesse no aposento nenhum busto de Palas nem na minha'alma, o que é pior, a recordação persistente de alguma extinta Lenora.

Parece um sonho! — dirá porventura algum leitor. E, de facto, é com os sonhos que os poemas dêste género mostram as mais directas afinidades. São, como os sonhos, aparentes fugas à realidade, embora dela só abandonem a fisionomia imediatamente acessível aos sentidos, sendo no fundo, uns e outros, simbólicos dela, impossíveis sem ela. E sob êste aspecto vemos em tais poemas de Bandeira mais uma «traição» ao que parecia «querer ser» a poesia de *Libertinagem*: um abandôno à vida natural e simples, ao quotidiano, ao imediato. Mais um sintoma de que Bandeira não se pode fechar num rumo circular, de que tôdas as formas de realidade continuam a ser necessárias à sua poesia.

O poema que se pode considerar sintético de tôda a riqueza da poesia de Bandeira em *Libertinagem* é o célebre *Vou-me embora para Pasárgada*. Nêle, ao mesmo tempo que a mais doida fantasia, a mais total «irrealidade», oferece-se-nos a perfeita, embora menos aparente, *adesão* ao quotidiano. O quotidiano, para o poeta tísico, está mais longe do que o mais irrealizável sonho para o homem normal, que tem no quotidiano um alimento tão fácil que chega a enjoá-lo; mas a doença é uma barreira terrível, e todos os sacrifícios que êle exige fazem da despreocupação do homem são um ideal talvez inatingível. Esta intrusão no problema de Manuel Bandeira homem serve para nos mostrar que o «ir-se embora pra Pasárgada» significa ingressar na vida comum, abandonar-se, ser livre. A fantasia, o «impossível» das imagens por meio das quais o poeta nos transmite a sua vontade de liberdade não nos deve enganar sôbre o sentido tão humano que afinal tem. O poema que começa assim:

Vou-me embora pra Pasárgada
La sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora para Pasárgada

e que termina por estes versos:

E quando eu estiver mais triste
Quando de noite me der
Vontade de me matar:

Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei

Vou-me embora para Pasárgada

tem no ritmo apressado e ofegante, dinâmico e violento dos seus versos o sabor das grandes libertações. Pasárgada é o mundo em que o poeta já não é tísico. A conquista de Pasárgada é o grande caminho de Manuel Bandeira, pois que a poesia não tem mais forte determinante do que, transposta, o grande sonho, ou a grande ânsia, ou a grande esperança que estejam no mais fundo da alma do homem. Não é pois sem razão que Ribeiro Couto intitulou *De Menino Doente a Rei de Pasárgada* o excelente estudo com que contribuiu para a já citada *Homenagem a Manuel Bandeira*. Transcrevo a conclusão dêsse estudo:

« Na solidão da Ilha de Pasárgada, que bom aceitar tudo o que a vida oferece! É lá que os *camelots* (Ribeiro Couto alude a um dos poemas de *Libertinagem)* são abençoados. É lá que tôdas as coisas, por serem poéticas,

...dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.

« Nessa ilha (Manuel Bandeira Land), território por êle descoberto, por êle incorporado ao « piteux lustrucu d'un enfant pauvre », êle é que é o rei. Por isso, ali faz de tudo — tudo, inclusivè o que no Sanatório de Clavadel os médicos lhe proïbiram para sempre, ginástica, banho de mar. Em Pasárgada, sòmente em Pasárgada, êle iria encontrar a felicidade, satisfazendo aspirações violentamente recalcadas:

...em Pasárgada tem tudo
É outra civilização.

« Mundo maravilhoso no qual haviam de ficar esquecidos os jogos poéticos de antigamente, quando as horas eram longas e a melancolia vinha de manso insinuar a febre.

« Agora, na sua carne e no seu espírito a poesia é *uma coisa só*. Poderá, desde então, dizer tôdas as palavras. Tudo que toquem as suas « mãos dissolutas » será poesia. O rei proclamou a tirania: do mistério poético. »

Manuel Bandeira continua em Pasárgada: mais que nunca, os poemas do seu último livro vêm datados de Pasárgada e o mistério poético mais que nunca domina. Tinha razão Ribeiro Couto.

Estrêla da Manhã se chama o último livro de Bandeira. Dêle não posso falar senão pelas poesias que o representam nas *Poesias Escolhidas*. Essas bastam contudo para mostrar que, com raras excepções, a poesia de Manuel Ban-

deira não quere mais saber do quotidiano pelo quotidiano, nem da realidade «tal qual». A atmosfera ultra-realista domina — e num ou noutro poema, como naquela «brincadeira» que se chama *Trem de Ferro*, a fantasia rítmica, o humor, a infantilidade, dão-se largas na construção de coisas puramente «gratuitas». Mas o mais rico do livro está nos poemas em que se continua, simultâneamente, a linha de *Nocturno da Rua da Lapa* e de *Vou-me embora pra Pasárgada*. Há um encanto indefinível, uma inexprimível liberdade que vai do ritmo aos temas, em todos êstes poemas. É como se o poeta tivesse abandonado a poesia como expressão dos seus dramas, com se se recusasse a pôr nela a seriedade e a gravidade da vida. Por isso parece à primeira vista ter razão Lúcia Miguel Pereira ao dizer, no seu estudo da *Homenagem*, que «nos poemas compostos depois de *Libertinagem*, Manuel Bandeira, se é sempre completamente poeta, tem deixado que a ironia lhe corroa a inspiração». Embora me pareça que seria injusto estender esta «censura» a todos os poemas desta fase, é certo que se nota na sua maior parte uma certa fuga do poeta a si próprio. Mais injusto seria porém dizê-lo e esquecer poemas como o que dá o nome ao livro, como *Sachá e o Poeta*, como *Marinheiro Triste*, como a *Canção das Duas Índias* e *Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá*. Qualquer dêstes poemas é admirável, e talvez alguns dêles sejam os de mais puro e rico lirismo de tôda a poesia de Bandeira. Pensando bem, talvez os receios de Lúcia Miguel Pereira resultem mais de não ter seguido bem o caminho do poeta do que de êle ter abandonado alguma coisa; há exigências que temos para com os poetas que amamos que podem significar apenas termos menos asas do que êles. Será de facto a ironia corrutora? E não estará ela já em tôda a poesia anterior de Bandeira? Porventura Lúcia Miguel Pereira terá sido levada à sua afirmação por uma certa reacção contra certas «brutalidades» propositadas, como o servir-se de motivos sagrados, nomes de santos, etc., como elementos com que a imaginação do poeta joga, e que surgem associados às imagens mais triviais ou a até anti-sagradas...

A extensão excessiva que êste estudo já tem obriga-me a pôr de lado alguns aspectos da poesia de Bandeira, e da sua personalidade, como o de tradutor, a-propósito do qual haveria interêsse, por exemplo, em verificar as ligações que se poderiam estabelecer entre a sua poesia e a inglêsa (entre as traduções de Bandeira há a destacar a admirável de três sonetos de Elizabeth Barrett Browning). A êste espeito leia-se na *Homenagem* o excelente trabalho de Abgar Renault, *Notas à margem de algumas traduções de Manuel Bandeira*.

Não quero terminar sem salientar o grande interêsse dessa homenagem prestada ao poeta nos seus cinqüenta anos, pois nela se encontram, além dos que tive ocasião de citar, alguns estudos excelentes sôbre o poeta, assim como sôbre a sua «personalidade civil». Que o poeta aceite êste estudo como a homenagem dum português a quem êle ajudou, com os seus versos, a começar a descoberta dêsse grande continente poético que é a moderna poesia brasileira.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

PINTURA

EXPOSIÇÃO DE CARLOS BOTELHO

O meu encontro com as mais recentes criações picturais de Carlos Botelho acordou-me na memória esta frase de Rilke: — «Eu creio que devia começar a trabalhar um pouco, agora, que aprendo a ver». Com ela não pretendeu o genial poeta significar outra coisa senão que o primeiro passo criacional do artista é a descoberta dos seus próprios *olhos*.

Carlos Botelho começou a trabalhar um pouco, quando se apercebeu de que aprendia a ver. E a palavra *pouco*, que Rilke não escreveu sem querer, também aqui não está a mais. Porque na pintura de Botelho não se encontra o esfôrço de querer dar mais do que aquilo que o artista sabe que pode dar. Nem esfôrço nem pressa. Daí, a repousante serenidade dos seus óleos. Dir-se-ia que o pintor, a meio das mais íngremes dificuldades, em vez de exagerar a grandeza delas e, quixotescamente, investir com a tela (sistema muito vulgar nesta arte viril), pensa, calmamente: — se calhar, é mais fácil do que parece... E experimenta vencê-las, sem violentar o ritmo da naturalidade.

Carlos Botelho é daqueles pintores que nunca se esquecem do lugar onde estão e do que devem fazer para merecerem a presença das coisas que os rodeiam: — amá-las, em primeiro lugar; possuí-las, depois; e, finalmente, fecundá-las. Tal qual como de macho para fêmea, no mundo da natureza. Um trecho de paisagem deve começar por parecer-lhe uma *realidade intraduzível*. O pintor enquadra-o na retina e sente (nós sentimos que êle sente) o pudor de reproduzi-lo objectivamente e o receio de diminuí-lo aos olhos de quem, depois, observe a reprodução. Mas também deve repugnar-lhe fingir que não vê o que lá está — e estilizar a realidade que o solicita e encanta. Porém, a pouco e pouco, os seus olhos começam a ver doutro modo, mais de dentro de si para o exterior — sem, contudo, *desfigurarem* os planos, os contornos, os volumes, as côres, em suma: a presença *em si mesma verdadeira* do objecto, que a sensibilidade poética do artista começa, serenamente, a amar. É assim que surgem, depois, na tela que os seus pincéis acariciam (jàmais agridem) os aglomerados de casas, ruas e recantos do seu pitoresco bairro lisboeta — exactamente como o observador imagina que os impressionaria, se soubesse pintar. A verdade, é que o faria de maneira totalmente diversa, porque a semelhança, na obra pictural de Botelho, é um produto exclusivo da sua visão das coisas, da calma com que êle leva até elas a sua personalidade sensível e *sabe esperar*, pintando, as reacções dêsse encontro. O *parecido* da sua pintura não é aquele que faz cócegas no queixo do observador. O Tejo (motivo muito da sua predilecção) é sempre o Tejo, sem sombra de dúvida para ninguém, em qualquer dos quadros em que o haja impressionado. A sua côr, a sua luz, o recorte das suas margens, a sua própria atmosfera, ficaram no quadro, íntegros,

sem a menor fuga aparente para o mundo da imaginação. Mas, de mão dada com essa *verdade*, sai logo dêle, ao nosso encontro, a personalidade já inconfundível do autor.

O temperamento poético de Botelho — que o tem — é mais lírico do que dramático. Sente-se bem esta diferença nos quadros de imaginação que o pintor expôs no Salão de *O Século* (de 2 a 12 de Maio dêste ano), juntamente com duas dezenas de païsagens, o retrato *Manos* e duas ou três naturezas mortas. Dessas quatro ou cinco pinturas, em que o artista, para poder exprimir mais livremente o seu estado de espírito, não encostou a vista a nenhuma realidade imediata, sem dúvida que a mais impressionante é a que tem por título *Apocalipse*. Não me permite o espaço descrever, em pormenor, aquelas seis figuras inesqueciveis que, mascaradas, atentamente se debruçam sôbre uma poça de sangue, nem tentar a interpretação do seu trágico simbolismo. No entanto, nem mesmo aí encontrou Carlos Botelho o *tom* picturalmente dramático que se revela, por exemplo, numa païsagem alentejana de Dordio Gomes ou numa composição intencionalmente lírica de Mário Eloy. E isto acontece por ser esta a índole do pintor; índole que êle nunca pretende que pareça diversa da que é, carregando na nota, especulando com receitas, pintanto para amador — ou para colega ver.

Daí, o resultarem mais representativas e admiráveis as suas interpretações de modelos vivos, sobretudo de païsagens e, particularmente, de Lisboa, que parece ter encontrado, emfim, o pintor com que sonhava. Aí o vemos, como em sua água, serenamente enamorado dos trechos que a sua visão harmoniosamente enquadra e que depois impressiona, com um sentido exacto do *pitoresco*, num colorido verdadeiro em que predominam os brandos amarelos, os líquidos azues, os enternecidos *rosas* pálidos.

CARLOS QUEIROZ.

MÚSICA

OS CONCERTOS EM LISBOA

No capítulo da produção portuguesa, não se deram depois de Março os acontecimentos que esperávamos. Continuaremos a esperar, se bem que com pouca atracção pelo sebastianismo, e sem menosprezar o que houve, e que passo a resumir:

A Sociedade Nacional de Música de Câmara, conjugando apreciáveis esforços e boas vontades, apresentou no Coliseu a ópera *Serrana*, de Alfredo Keil, cantada por elementos portugueses, tocada pela Orquestra da Emissora Nacional, e dirigida pelo maestro Fernando Cabral, que tem entre outras qualidades de chefe de orquestra um caloroso lirismo. Foi especialmente agradável a harmonia do conjunto; os intérpretes, todos juvenis, embora não sejam todos

igualmente novos — Elsa Penchi Levy, José Rosa, Armando Saraiva, Mota Pereira e Guilherme Kjolner, que tem especial vocação para o canto — estavam compenetrados do seu papel. E a *Serrana*, escrita por um compositor de real talento que não teve culpa de ter vivido no período em que o «verismo» se enxertava no sulco do wagnerismo, tem por isso mesmo condições de agrado para o grande público.

A outra manifestação de arte nacional deve-se ao maestro Frederico de Freitas, num dos concertos da Orquestra da Emissora no Teatro Nacional. Compôs um programa ecléctico ao máximo, em que se acotovelavam o bem orquestrado mas pouco característico poema sinfónico *Antero de Quental*, obra de juventude de Luiz de Freitas Branco, para grande orquestra, um *Divertimento* assás miúdo duma *Partita* mista para orquestra de câmara, duas obras muito conhecidas de Rui Coelho, uma *Serenata* da autoria de João de Figueiredo, e algumas páginas do próprio Frederico de Freitas, das quais um *Batuque Africano* que tem perícia orquestral e atmosfera adequada ao título. Tal qual foi, temos de ser gratos a êste único serviço prestado nesta época à música sinfónica portuguesa.

★

O grande acontecimento da Primavera foi a temporada de ópera italiana — no Politeama, desta vez: a feliz casa que vestiu galas para algumas noites de tradicional alvoroço, e a infeliz emprêsa que arrostou com as eternas contingências de espectáculos tão caros (mesmo que sejam, como era o caso, de qualquer modo auxiliados). Três factos principais assinalaram a temporada: a apresentação da soprano ligeiro Toti Dal Monte, que vinha pela primeira vez a Portugal, o *Tristão e Isolda*, e a primeira audição da *Francesca de Rimini* de Gabriel d'Annunzio e Ricardo Zandonai.

Hoje já pode discutir-se a estética da *Lucia*, mesmo com amadores de bel-canto; mas com cantores como Toti Dal Monte, que remédio senão aceitá-la. A raridade de timbre e o requinte da técnica absorvem por um momento os outros problemas, cada vez mais insolúveis. Sempre preferimos (sem morrer de amores) a *Traviata*; e a inteligência dramática da intérprete é mais rara ainda do que as tirânicas leis do bel-canto.

Tristão e Isolda, cantada por Maria Llacer Casali e Florenzo Tasso com poderosos meios vocais, regida pelo maestro Pedro de Freitas Branco, teve uma realização sinfónica admirável. Assim, quási sem cortes, a genial partitura demonstrou bem a amplitude do seu fôlego dramático e o equilíbrio das suas vastas proporções.

A *Francesca de Rimini*, montada e representada com esmêro por elementos italianos e portugueses, sob a direcção do maestro Ângelo Questa, é do mais puro D'Annunzio, isto é teatral, sumptuosa, (nada de fechar os olhos), voluptuosa e passional, completada o mais fielmente possível nessa orientação espectaculosa pelo autor da partitura, suficientemente contemporâneo para levan-

tar alguns protestos (principalmente em quem ouviu apenas pela telefonia). De entre os intérpretes principais — Alessandro Ziliani, Luigi Montesanto, Ubaldo Toffanetti, verdadeiramente brilhantes, a protagonista, Isis Adanis Corradetti, deixou saüdades vivas. Mocidade, beleza, elegância, simpatia, nada falta para que a sua voz lindíssima e a sua escola primorosa não mais esqueçam. Na Mimi da *Bohème*, de que se cantou só o terceiro acto, foi flagrante o que uma obra pode ficar devendo a um intérprete.

★

O mesmo aconteceu com Gregor Piatigorsky, o violoncelista russo que vinha a Portugal pela terceira vez, e o chefe de orquestra, russo também, que veio dirigir a Orquestra Filarmónica de Lisboa num concêrto para o Círculo de Cultura Musical.

Estou sempre convencida do que a música é, e do que vale, mas nestes momentos as convicções tomam corpo e resplandecem duma realidade que faz vibrar tôdas as fibras do ser. Além disto, Piatigorsky dá-se com o mesmo amor compreensivo à música moderna. É provável que aconteça o mesmo com Dobrowen, mas as condições da Orquestra Filarmónica não lhe permitiriam por emquanto demonstrá-lo. De-resto, tal como foi, o concêrto com Issay Dobrowen resultou apoteótico.

O Círculo de Cultura Musical, que merece os mais rasgados elogios, trouxe-nos também a muito jovem violinista Guila Bustalo, cuja fragilidade aparente faz contraste com a garra quási viril da sua musicalidade.

Trazido pela Sociedade de Concertos de Lisboa, o violoncelista Fuermann revelou-se um intérprete de primeira categoria na impecável sobriedade clássica com que tocou o célebre concêrto de Haydn. Na *Suite Italienne* de Stravinsky tornou-nos evidente o mesmo que Piatigorsky na *Tocata* de Castelnuevo-Tedeschi e noutras obras contemporâneas: a propriedade e o encanto subtil com que os modernos associam os timbres.

★

A já mencionada Orquestra Filarmónica manteve o seu plano de actividade. Entre outras realizações e colaborações, associou-se novamente à Sociedade Coral de Duarte Lôbo, sob a direcção do Dr. Ivo Cruz, para uma nova apresentação do *Requiem* de Berlioz, obra de traços largos, um pouco teatral e muito romântica, mas sincera, e genialmente repartida pelos naipes.

★

A Orquestra da Emissora, além do concêrto com música portuguesa, ficamos devendo mais alguns programas, um dêles com a colaboração de M. Santiago Kastner, que tocou Bach, e Soler ao cravo. Santiago Kastner ofereceu também três sessões à Universidade Popular Portuguesa, em que

dissertou sôbre *Problemas da Música Contemporânea*, com exemplos ao piano, e a disco. Êste assunto já por si era de molde a despertar a tão necessária agitação de ideias e curiosidades de espírito sem as quais a vida cristaliza; e a inteligência de Kastner, igualmente irrequieta e curiosa, tinha realizado um trabalho de alto valor se tivesse exercido uma auto-crítica mais apertada.

★

Numa esfera de acção oposta, deram-se as várias consagrações de que foi alvo José Viana da Mota, atingido nas suas funções oficiais pelo limite de idade. Foram ensejos para que lhe ouvíssemos algumas obras primas, como a *Sonata op. 81*, e o *V Concêrto de Beethoven*, e outras não tão sublimes, como o *Concêrto* «Egypcien» de Saint-Saëns, mas tôdas elas interpretações triunfais, de arquitectura perfeita, vigor e nitidez que a velhice não conhece.

E só peço um cantinho ainda para o recital de Stella Tavares, acompanhada pelo pianista-compositor Armando José Fernandes. Dá-nos esperança duma cantora com quem os intelectuais poderão contar, o timbre da sua voz é bastante raro, e as suas preocupações prendem-se com a inteligência. O seu programa foi valorizado pela primeira audição do ciclo *Sans Soleil* de Monssorgsky, — obra essencial, quási sem precedentes.

FRANCINE BENOIT.

CRÍTICA

CLÁSSICOS

O *SOLDADO PRATICO*, POR DIOGO DO COUTO. TEXTO, PREF. E NOTAS PELO PROF. M. RODRIGUES LAPA. LISBOA, SÁ DA COSTA, 1938.

Das obras até agora publicadas na Colecção de Clássicos Sá da Costa O *Soldado Prático* é a maior novidade, e portanto o melhor serviço prestado pelos editores. Só legível na edição de 1790 (e naturalmente em raras bibliotecas), agora pode andar nas mãos de tôda a gente. Mesmo para os que por vício ou ofício lêem prosa velha, cheira a livro novo.

Diga-se já que estas duzentas e cinqüenta páginas, a-pesar-de trazerem uma experiência moral quási tôda feita na Ásia, não têm o exotismo das crónicas, o chegar e largar de naus, a constante alusão às costas medidas a braças, ir e vir de indígenas, deslumbramentos, atrocidades. Não passa por elas o filão complicado mas atraente de um Castanheda, a crendice pitoresca de um Gaspar Correia ou o épico sôpro que, a-pesar-da retórica, mexe as *Décadas*. Antes êste livro se insere na linha de literatura moral e política que desce dos príncipes de Avis às cartas de Mousinho de Albuquerque. E, já que nos saiu o nome dêste *soldado prático* do século XIX como continuador dos grandes moralistas portugueses, preguntamos porque é que um escritor como êle foi, de prosa tão medular e certeira, não figura no nosso património literário ao lado dos grandes prosadores morais do seu século, ao lado de Herculano e de D. Pedro V. As cartas dêstes três homens não têm só valor histórico e educativo — são, estèticamente, grandes expressões pessoais.

Como todo o Portugal velho está na dureza linear desta gente, dêstes epistológrafos e relatores da honra, Sás de Mirandas, Coutos, Herculanos e Mousinhos! Se um livro como êste *Soldado Prático*, sem imaginação nem veio lírico algum, não dá ao leitor aquela espécie de ópio literário que êle habitualmente pede às letras, dá-lhe outra coisa que o não distrai menos da realidade grossa e comesinha, porque lhe dá uma espécie de poesia do carácter.

Três personagens — um fidalgo que foi governador hereditário da Índia, um «despachador» ou ministro, e «um soldado velho da Índia, que ia a dar sua petição e papéis», entram em diálogo sôbre os «enganos e desenganos»

de lá. São três partes, divididas em cenas. A cada cena cabe, aparentemente, um assunto delimitado — e digo «aparentemente» porque na realidade Diogo do Couto derramou a sua matéria de queixas e conselhos indiferentemente pelo livro adiante. Não é um desalinho agradável o seu, como o destas confissões que levam na própria vagabundagem dos temas um nexo e um encanto. O Soldado, que é o mais falador (o Despachador e o Fidalgo parecem ter sido inventados por Couto para justificar o diálogo), ornamenta a sua narrativa dos desmandos do Ultramar, e o prontuário jurídico e moral que logo fornece para remédio, com situações e sentenças do mundo antigo, casos de Alexandre e Marco Aurélio, e até de Josafá, Rei de Jerusalém. Esta erudição, nem sempre bem encaixada, corta a eloqüência autêntica dos factos e o forte travo de edificação e cautério que sustenta todo o livro. Mas, como muito bem diz Lapa — a quem devemos mais êste trabalho de limpeza de texto e sua reposição em lugar de evidência — isso não impede que O *Soldado Prático* seja «dos livros mais honrados da literatura portuguesa».

Eu do que gosto mais é daquele adubo de provérbios e locuções populares que Couto usa, e de um não sei quê de duro e batido naquela prosa moral, que me lembra uma espécie de jôgo-de-pau ganho por um homem de vergonha.

VITORINO NEMÉSIO.

POESIA

A VIDA QUE TE DEI, POR ANTÓNIO BOTTO. LISBOA, 1938.

Encontramos neste seu último livro o António Botto dos melhores momentos; exceptuando talvez três destas novas canções, tudo o mais tem aquela subtil riqueza rítmica, aquela leve e ondulante harmonia, sob as quais ainda há quem não saiba ver uma de entre as mais humanas expressões da nossa poesia moderna. Eu bem sei que nem todos podem elevar-se acima daquela covardia que lhes proíbe esquecer a «anormalidade» no amor que está na base de tôda a poesia de António Botto — e tôda a sua poesia é de amor, vitorioso ou traído, partilhado ou insatisfeito; eu bem sei que muitos, por causa de meia dúzia de plágios, julgam ter o direito de ignorar que a sua poesia é uma das mais originais da nossa literatura; eu bem sei todos os contras de raiz não literária que se opõem a que se veja duma vez para sempre que a sua poesia não precisa da anormalidade do «caso» para ter interêsse — e por isso acho que é preciso uma infinita piedade para aqueles que, tão ridículos na sua ufania, se proclamam D. Quixotes duma pretensa «moral literária» que, se não me engano, serve muito bem para justificar a mediocridade dentro das regras e para condenar o valor quando êste vem embaraçado de certas faltas de

escrúpulo. Leiam êsses escabichadores de saguões *A vida que te dei*: não vêem um grande poeta? Pois então também não vale a pena que percam tempo com fraquezas e deslises. O que tem graça é êsses tais catõezinhos julgarem que os que têm proclamado o valor da poesia de António Botto não o fariam se soubessem dos tais plágios ou como quiserem chamar-lhes. Santa estultícia! Pois saibam os catõezinhos que é a coisa mais sabida que há — e há quantos anos! Mas como nenhum dos críticos que têm reconhecido e proclamado o valor da poesia de António Botto o reconheceu e proclamou pelo que nela não era original, mas de empréstimo, continuam a reconhecer e proclamar o que a sua noção de justiça nunca lhes permitiria calar. O leitor que perdoe êste desabafo provocado por vaidades arrogantes de tristes ratos do talento alheio.

A poesia de António Botto, embora mantendo sempre aquelas particularidades que desde o primeiro volume de *Canções* afirmaram a personalidade do poeta, tem vindo como que condensando-se, ganhando mais profundidade — e a nota amarga vincando-se cada vez mais. Em todos os cantores da beleza há sempre pelo menos uma nota melancólica, salvo nos que a sintam com superficialidade. Os que, como Botto, a sentem no mais íntimo de si próprios, para quem o belo não é uma idea mas um sonho procurado na própria vida, ambicionado como experiência humana, e são ao mesmo tempo inteligências sensíveis ao rápido cair de todos os deslumbramentos na inevitável deformação do quotidiano, ao evanescente, ao momentâneo da beleza, êsses não a poderão cantar apenas em notas de apoteose, mas num canto dúplice que exalta e lamenta ao mesmo tempo, que sente mas compreende, que ama mas tem consciência da ilusão — e da desilusão, principalmente.

Por isso as canções do poeta vão sendo cada vez mais tristes e desiludidas, cada vez mais penetradas duma longa experiência de desilusões. O pagão continua vivo no poeta — podemos dizer até que neste último livro lhe vemos uma sinceridade que dá uma nobreza nova ao seu canto, a qual, até aqui, tímida ante a censura social, se disfarçava sob a capa duma normalidade mentirosa — mas não é o pagão embriagado pela beleza, é o pagão que sofre a cada momento a impossibilidade de a preservar num mundo que é hostil à maneira como a quere. A carne e o sexo, eis o fulcro de tôda a poesia de António Botto — mas quási já nem os canta, mas sim ao drama que por êles sofre. Poesia introspectiva, mas duma introspecção colada à imediata realidade, raramente se perdendo — e nestas ocasiões tornando-se prosaica — em considerações gerais. A poesia de Botto é uma imediata projecção do que sente e vive, e só vive emquanto não pretende esquecê-lo nem superá-lo.

Sôbre estas vinte e cinco canções agora publicadas, nada vejo a acrescentar ao muito que se tem escrito sôbre a personalidade da expressão poética de Botto, pois aqui se mantêm as grandes qualidades afirmadas nas *Canções*, no *Ciúme*, e em algumas poesias de *Baionetas da Morte*. O que merece especial menção, por isso mesmo que é novo neste livro, é a brutal sinceridade de algumas canções, e até o seu cinismo, ao mesmo tempo que o predomínio do ciúme como motivo. Que distância do poeta que falava «dos seus ombros floren-

tinos », do Narciso revendo-se nos espelhos! Agora é só a canção da alma ferida e do corpo insatisfeito — e o poeta surge-nos assim menos esteta e mais psicólogo, menos ocupado a cantar a sua beleza do que o sofrimento pelos seus choques de esteta de encontro às duras realidades do dia-a-dia.

Em *A vida que te dei* conseguiu António Botto algumas das mais felizes expressões de tôda a sua obra e nas suas páginas mais uma vez encontramos tôdas as grandes qualidades duma arte inconfundível.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

LA VOYELLE PROMISE (ED. CORRÊA, PARIS, 1935) E *O BICHO HARMONIOSO* (ED. REV. DE PORTUGAL, COIMBRA, 1938), POEMAS POR VITORINO NEMÉSIO. *AS TRÊS PESSOAS*, POR POLIBIO GOMES DOS SANTOS, COIMBRA, 1938.

Êstes poemas de Vitorino Nemésio, que audaciosamente tentaram o seu natural retraïmento ao visitarem-no na bizarria da sua formulação francesa, vêm trazer à tese daqueles que supõem necessário um nexo indissolúvel entre a sensibilidade do poeta e o poder expressivo da sua língua nacional um rotundo e categórico desmentido. Mais ainda: — alguns dêles vêm demonstrar até, com a serena eloqüência das coisas fortemente persuasivas, que certos estados poéticos só conseguem expressão adequada quando ao poeta se dê o recurso a uma língua estranha.

De-certo que, mas só por ineficaz cabriola de argumentação, ainda se poderia sustentar, quanto ao primeiro caso, o seu nenhum valor probatório. Para tanto bastaria que, ao falar-se de Nemésio ou de outro poeta em quem o mesmo caso concorresse, se os considerasse como casos típicos e refinados (anómalos mas aceitáveis) de *déracinés*. Sòmente, isso não passaria de jôgo de palavras sem conseqüências...

Porque Nemésio não é, nem por sombras, um *déraciné*. Muito ao contrário, não deixa êle nunca de manifestar o seu nacionalismo — e até, às vezes, o mostra na sua modalidade mais particularista e mais ostensiva: o regionalismo. Um dos mais belos poemas da *Voyelle Promise* resulta até de uma curiosíssima fusão dêsse particularismo bem marcado com o que numa língua estranjeira há de capaz de exprimir estranheza e distância. Refiro-me, como o leitor avisado já previu, a essa admirável *Jeune fille açoréenne à Marseille*.

Pelo que diz respeito ao caso de Vitorino Nemésio, tudo se passou, afinal, do modo mais simples. Cumpriram-se os fados no seu destino inexorável. E, porque se cumpriram, *le pin reverdit en français*. Mas nem por isso deixou de crescer

...sur les rives du roc
extrême du monde...

O que há de alegórico naquelas palavras, título de um dos primeiros poemas do livro, não o podemos nós desprezar. E o mesmo se diga (e com maioria de razão) para o poema a que elas servem de título feliz.

Embora desconcertante (sabe Deus com que temor o apresento!), êste poema sugere um paralelo ao mesmo tempo simpático e desolador: — é que a sua leitura nos impõe à lembrança a muito grata e caluniada poesia do grande La Fontaine.

Há, de facto, neste poema, em íntima união com o seu simbolismo tão feliz, qualquer coisa que, sem ser fábula, da fábula participa e com essa participação ganha novo alento. Mas note-se, antes de mais, que êste paralelo, possibilitado já por uma sustentável identidade formal, não pretende tocar apenas as superfícies. Isso, que seria muito, não seria todavia suficiente para justificar a violação de um túmulo disfarçado já por erva de séculos...

Com efeito, em *Le pin reverdit en français* o que há de simbólico não é simples jôgo formal e subterrâneo sussurrar de intenções: para além de tanto está aquilo que fêz acordar o poema na emoção do poeta e que, de simples alegoria, quási o transformou em fábula...

Poesia sibilina? Mas Nemésio, até mesmo nos poemas mais aparentemente cândidos, é sempre, afinal, um poeta sibilino. Usemos de habilidade e fujamos do exagêro: — Não um poeta fechado e nem, sequer, um poeta reservado.

Reserva, em poesia, raras vezes será mais do que dissimulação premeditada. Ora não veste por êste figurino o poeta Vitorino Nemésio. Por isso os seus símbolos, as suas imagens, os seus temas escorrem do seu estro como formas de expressão certas e naturais.

La Voyelle Promise, primeiro livro de poemas franceses dum poeta português, é, sem dúvida, um livro desigual. E desigual não tanto pelo que possìvelmente nos revele duma personalidade indecisa, mas sobretudo pelo que nos apresenta de colaboração de várias personalidades conjugadas sem se fundirem. No seu conjunto, no seu panorama, êle é, por certo, uno e só: mas, sendo uno e só, nem por isso deixa de obedecer à dispersividade da fôrça centrífuga.

Todos os arranjos, tôdas as arrumações que o leitor metódico pretenda fazer dos poemas cedem em face das linhas que se entrecruzam e dos planos que se entrechocam. Mas raro há-de ser o leitor sensível que não dê lugar preferencial a poemas como *Jeune fille açoréenne à Marseille, La nuit dans le port, Jeune fille danubienne, Le gazon violé, L'enfant prodigue*...

Filiam-se êles (assim como *L'orgue de Barbarie* e *La bouteille à la mer*), naquilo que julgo haver em Nemésio de mais *virginalmente* poético: uma ternura que é saüdade sem ser melancolia; um gôsto pelo detalhe e por anotações exteriores que é virtude objectiva sem ser defeito poético; qualquer coisa de profundamente sexual sem deixar de ser superior e quási místico (distinção que faço apenas para acalmar exacerbados pruridos de moralistas); um sentido

do pitoresco que não chega à ironia mas que nem por isso desmerece do nosso carinho e da nossa atenção.

Falei atrás em «ternura que é saüdade sem ser melancolia». E não me arrependo. Os poemas de Nemésio que julgo mais poéticos (e são êles os já ennumerados) podem, na verdade, ligar-se por tudo quanto nêles haja de essencialmente comum e capaz de oferecer uma definição sem mentira: todos êles são, de um ou de outro modo, poemas reminiscentes.

Mas, quando assim me exprimo, não quero sòmente referir o que nêles há de recordação de momentos passados, embora isto às vezes se não possa separar do mais que quero referir: mais além há ainda a notar aquilo a que poderemos chamar uma recordação do espaço, pela qual o poeta se desloca aos Açores onde tem um tio nunca saído da sua ilha e nos fala da sua terra *à mi-chemin d'Amérique*, — pela qual as suas admiráveis *jeune-filles* são uma *açoréenne* e outra *danubienne*. Daí o que no seu livro há de saüdoso.

Porém, essa saüdade não se faz em lágrimas líricas de poeta choramingas; pelo contrário, tôda ela é sagrada por uma fôrça saüdável que nunca deixa ser depressão aquilo que perfeitamente pode dar-se em vigoroso optimismo.

E daqui decorre naturalmente o mais que apresentamos ao tentar clarificar os segrêdos da poesia de Vitorino Nemésio.

Chegados a êste ponto, quási temos de reconhecer, amargurados, a inutilidade do caminho percorrido. Julgando ter descoberto o poeta, apenas o entrevimos num momento fugaz. Pensando possuí-lo, apenas o prendemos para logo êle nos fugir.

Onde, afinal, o verdadeiro poeta Vitorino Nemésio? Ali onde julgámos reconhecê-lo e o apresentámos como mais presente? Nas torturas (que não me parecem de todo felizes) de *Art poétique*, de *De l'impuissance poétique*, de *Mademoiselle Hypothèse*? Ou, antes, na delicadeza, quási decadente mas aliciante, de *Au cabaret* e *Sous la pluie*? E porque não no entusiasmo declamatório (mas não retórico) de *Prière portugaise à la France* e de *Poème dramatique*? (Excluo *Thalassa à la Méditerranée*).

Não desejei mais do que mostrar o que do poeta me é mais grato. Ao leitor se apresentam, porém, outros e muito diferentes caminhos. Êle que decida segundo a sua própria sensibilidade. Porque, decidindo como decidir, êle não poderá deixar de acompanhar-me na aceitação desta verdade: — *La Voyelle Promise* é livro de um autêntico poeta. — *(1935)*.

★

Muito se tem falado na dificuldade da chamada poesia moderna e à sombra dêste famoso lugar comum muito ela tem sido envilecida pelas boas almas. Ouvir dizer que a poesia moderna se caracteriza por essa dificuldade — eis o que freqüentemente nos acontece. Claro que os que assim pensam, sempre distraídos ou entregues à sedutora comodidade duma explicação fácil, não reparam

em que uma das poesias mais difíceis do nosso tempo é justamente a de alguém que na sua terra é considerado um clássico: Paul Valéry. Há, porém, a distinguir entre clássico e clássico. Por isso, o dizer que o autor de *La Jeune Parque* é um clássico não significa, é evidente, que à palavra clássico dêmos o vulgar sentido de obediente aos cânones estéticos duma época já recuada a que se deu o nome de clássica. É certo que, por um ou por outro aspecto, pelo seu aticismo estético e pelo seu pendor especulativo, Valéry não enjeitaria certos parentescos. Mas êsses parentescos, deve dizer-se que não constituem tôda a sua família. A sua poesia está cheia de ressonâncias de Mallarmé; ora Mallarmé é, sob certos aspectos que não são os mais insignificantes, que são mesmo os mais importantes e reveladores, a negação do clássico em tal sentido qual o anotado linhas atrás. Por isso, a esta noção uma outra juntamos: — Todo o artista é clássico quando, em certa época, não acompanha as inovações e conquistas dessa época. E por isso a Valéry se pode chamar um poeta clássico — o que não envolve menosprêzo pela sua obra, visto ser simples maneira de situá-lo.

Coube a Valéry a rara honra de assitir à explicação do seu admirável poema *Le Cimetière Marin*, dada do alto da cátedra por um universitário aos seus alunos. Quem, pela simples leitura do poema (se da leitura de tal poema se pode dizer que é simples), se não aperceber das suas profundezas — que leia o estudo de Gustave Cohen (assim se chama o catedrático francês).

Não esqueço que Gustave Cohen diz não ser nunca um grande escritor — um autor fácil. E é isso certo. Mas o que não pode ser negado é a existência, nalguns grandes escritores, duma permeabilidade, dum poder de comunicação que noutros não encontramos. Ora é afinal sôbre esta base que se faz aquela distinção relativa entre os escritores fáceis e difíceis.

Recordei o caso de Paul Valéry, ao querer referir-me ao livro de Vitorino Nemésio, por uma dupla razão: porque a Nemésio se pode chamar um autor difícil e ainda porque certas afinidades se podem descortinar entre êle e o poeta francês.

O *Bicho Harmonioso* é, pode dizer-se, o primeiro livro de poemas portugueses de Vitorino Nemésio (o primeiro livro de poemas, na realidade, é de 1916. Não o conheço. Suponho-o, porém, despido de qualquer interêsse para o estudo da poesia actual do seu autor). Antes, tinham sido publicados os seus poemas franceses, — os seus quási todos muito apreciáveis poemas franceses. Pôsto que a língua os separe, há naturalmente entre ambos os livros muito que se conjuga. Mas não será talvez isso o mais importante. Ou melhor e já de modo afirmativo: é e não é isso o mais importante. Eu explico-me.

O mais descuidado leitor de *La Voyelle Promise* não deixou de notar o que nos mais significativos poemas ressumava evocação, saüdade — a nostalgia sempre duma ausência. Esta nostalgia não era só atmosfera: — procurava um suporte terreno (se tal se pode dizer do que é, no fim de contas, determinado por êsse suporte terreno), bem localizado no cruzamento cartográfico de meridiano e paralelo, fixava-se num ponto do Atlântico, — na ilha do poeta. E daí,

através de léguas e léguas de mar salgado, ao poeta vinha a seiva dos seus poemas, — a sua fôrça. Fique isto em esquema (e sem que julguemos ter dado a chave de todo o livro), que bem basta por agora. E seja isto o suficiente para em *O Bicho Harmontoso* notarmos a sua ressonância.

Ora, se isto marca tanto na poesia de Nemésio, isto é por certo de singular importância. Porém, neste último livro qualquer coisa de novo nos aparece. E ao que vem coberto do pó da novidade (fica bem aqui esta imagem contraditória), pelo muito que significa, se tem de dar lugar sobrelevante. Essa qualquer coisa é a própria *matéria* do poema. Agora nos lembra de novo o caso de Valéry.

Escreve o já citado Gustave Cohen, no seu *Êssai d'explication du « Cimetière Marin »* : — « Dans le cas particulier qui nous occupe, à quoi tient l'obscurité, très réelle, dont nous aurons à essayer de dissiper les voiles ? D'une part à la tradition de l'hermétisme mallarméen, dont Paul Valéry fut, à raison de son amitié pour le maître et d'affinités électives, le continuateur le plus authentique, préférant à la vision et à l'expression directe, l'image et, plus encore, une série d'images successives ou suggestives, fournies par association d'idées, et dont on ne nous indique souvent que l'aboutissement. D'autre part son obscurité est aussi un phénomène de condensation (le mot ne saurait déplaire à un homme qui a vu sa préincarnation ou sa préfiguration dans Léonard de Vinci et qui est à la fois, poète, philosophe, juriste, mathématicien, physicien, et graveur » (págs. 42-43).

Tornei propositadamente longa a citação para bem realçar semelhanças e diferenças. É delas que vamos tratar, afastando, como é natural, qualquer aplicação dum critério valorativo.

Pode afigurar-se ousado o dizer-se que os poemas de Vitorino Nemésio vivem por aquilo que lá não está. Contudo, esta afirmação me parece conter uma verdade. Uma verdade que carece de ser explicada. É que não é perigoso afirmar-se que os poemas do poeta não são a condensação imediata dum momento, mas sim o rememorar em devaneio do que foi realmente vivido em momento anterior. Mas isso que foi vivido num momento anterior sofre uma longa elaboração, — é apenas o suporte dum lento e longo entretecer de imagens, de figurações, de conceitos. Dir-se-ia que o poema é a cal que cobre uma taipa. A superfície visível (o poema que se lê), arabescos caprichosos adornam a escaiola, dissimulam-na, transfiguram-na ; por baixo, as ripas (o ponto de partida do poema) são o pretexto, a base, a prefiguração da parede. O poema é, assim, o resultado, o resíduo duma rememoração, onde o que o fez nascer e lhe deu o primeiro sangue é apenas insinuado.

Releiam-se agora as palavras, transcritas acima, de Gustave Cohen. Leiam-se depois os mais importantes poemas de Nemésio. Então se compreenderá aquilo em que êste se aproxima do poeta francês.

Até aqui a semelhança. Agora a diferença.

Tanto em Valéry como em Nemésio se verifica um trânsito da visão para a imagem, da emoção para a sua expressão. Mas isso quási sempre nos

é escondido em Valéry. O mecanismo elaborador dêste é para o leitor um segrêdo. Segrêdo que pode revelar-se? Gustave Cohen nos leva a concluir pela afirmativa. Mas nem por isso êle deixa de ser segrêdo. No poema apenas fica o *aboutissement*, o verso que resume muitos versos, a expressão poliédrica que resume muitas faces. Os poemas de Valéry são sínteses. Já o não são os de Nemésio. São até, arrisque-se, o seu contrário. Com Valéry, apenas esta afinidade: a fuga da notação directa, a evasão para o campo das sugestões, das associações, — do resíduo. Porém, Valéry caminha para o total-síntese, emquanto Nemésio se espraia e veste de rico as suas emoções. Valéry é tão económico quanto Nemésio é perdulário, — o que não exprime um defeito porque apenas marca uma tendência.

E compreende-se que assim seja. Nemésio (tôdas as suas obras anteriores no-lo mostram) é alguém para quem a forma conserva todo o seu prestígio e todo o seu império. As palavras não são para êle coisas mortas, mas seres vivos. As imagens adquirem um prestígio formal a que o poeta não consegue furtar-se. Daí que, em lugar duma sôma, nós tenhamos parcelas — e não já verdadeiramente parcelas mas os seus reflexos. Por isso os seus poemas ganham em discursivo o que perdem em impressivo. Os versos sucedem-se na opulência das palavras e estonteiam, freqüentemente desconcertam, e muitas vezes confundem o leitor.

Para mais, a evolução de Nemésio só tende a agravar essa luxúria verbal. São raros já aqueles poemas directos, concretos, de *La Voyelle Promise*. Agora, o recurso não à fonte viva da inspiração mas a uma emoção-imagem que o poeta guardou são o convite para que Nemésio se deixe arrastar na sedução metafórica, na variedade das possíveis variações sôbre o tema (em sentido musical).

Por isso Nemésio me parece entre dois perigos: — o de regressar à maneira directa, descritiva, exterior, onde às vezes havia o seu quê de tom de fábula, dos seus poemas anteriores (e aí perderia a sua maior riqueza actual, e só pelo facto de ser maior a riqueza actual lhe chamo perigo, porque ainda assim êle é notável) — e o perigo de escorregar pela vertente formal para um verbalismo onde pode haver muito de belo mas onde também a emoção se pode afogar e o leitor se pode desconcertar. A vitória de Nemésio sôbre o dragão da sua exuberância verbal será, estou certo, a confirmação dum verdadeiro e grande poeta.

★

Uma opinião que se me afigura já demasiado generalizada é a que tende a ver como único mérito dêste livro de Políbio — a sua correcção e elegância formal. Não pode deixar de concordar-se que, entre os poetas novos, é o autor de *As Três Pessoas* quem se apresenta formalmente mais rico, tècnicamente mais perfeito. Estamos a viver agora, passado já o período inovador,

uma época de conquista de médias, de rumo para o equilíbrio. E, se é certo que a simples *forma* não basta ao poeta, não é menos certo que ela é ou pode ser, ainda assim, alguma coisa. Políbio é dêsses para quem o caminho está no equilíbrio. Daí que o aspecto formal da sua poesia não possa nem deva ser esquecido. Êle é de-certo a dominante. Está longe, a-pesar-disso, de absorver tudo o mais que na poesia do poeta pode interessar.

As Três Pessoas ressente-se, ao que me parece, duma orientação, da rigidez duma orientação que o próprio título do livro e os subtítulos que o tripartem indicam: — *As Três Pessoas: Eu, Tu, Êles.* De onde uma predeterminação dos caminhos a percorrer (predeterminação que não é preconceito do crítico porque é evidente a qualquer leitor, sobretudo na última parte do livro), que de algum modo prejudica a necessária liberdade do poeta. Mas o que mais interessa neste livro, isto é: aquilo porque êle se torna mais aliciante e humano reside no tentear de caminhos, na tentativa de reduzir à matriz pessoal certos temas que o solicitam (como, por ex., a busca de apreensão do tema bíblico). E daqui, dêste caminhar que ainda não levou ao fim (caminho cheio de promessas e de perigos), resulta que o lado formal mais cultivado sobreleve ao lado essencial ainda não totalmente determinado.

Políbio é, parece-me, um poeta a quem vale a pena aconselhar cuidado com aquilo que em certos outros pode haver para si de mais sedutor. Miguel Torga, particularmente quando se encontra mergulhado na fonte inexaurível do Velho Testamento, não me parece ser o poeta que Políbio mais despreze. Porém, não deverá êle esquecer esta diferença fundamental: — é que Torga pode dizer-se ser comparsa no Velho Testamento, ao passo que Políbio apenas encontra ali identidade para o seu caso. Quere isto dizer que é em Torga fatalidade o que em Políbio é procura. Ora um poeta que procura só deve procurar aquilo que as suas vozes lhe dizem que achará. As vozes de Políbio lhe hão-de dizer que, se os caminhos referidos e os do amor são os seus caminhos, certas veredas o enganam ainda.

ALBANO NOGUEIRA.

ROMANCE E NOVELA

BÚSSOLA DOIDA, ROMANCE POR ALEIXO RIBEIRO. COLECÇÃO DE MODERNOS AUTORES PORTUGUESES, N.º 3. LISBOA, ED. EUROPA, 1938.

Sempre defendi que o romance deve ser, não apenas *un coin de la nature*, mas essencialmente um espelho da vida humana e da mecânica complexa da psicologia individual. Um romance que nos não dê, além do *drama*, o detalhe de algumas vidas *em acção*, não é um romance: é um exercício literário. Eis

a razão por que um novelista que domina, à grandeza de um *cenário*, a reportagem dos factos nêle sucedidos, não atinge a altitude nem logra o interêsse de um romancista: êste é um anotador atento, um comentador vigilante da natureza humana; aquele é um bem humorado observador das superfícies naturais.

Aleixo Ribeiro é um escritor de muitos recursos e de muito talento. Creio, porém, que, a-pesar-das qualidades reveladas nesta sua *Bússola Doida*, não está nêle a personalidade de um verdadeiro romancista. Vejamos porquê.

Quem tem acompanhado Aleixo Ribeiro na sua perseverança literária observará que o autor da *Bússola Doida*, sôbre ser muito culto e muito sério intelectualmente, é um penetrante dissecador da matéria literária, artística e filosófica. Daí, terem sido notáveis e notados os seus ensaios críticos e filosóficos publicados, entre outras, nas revistas *Presença* e *Portucale*. Como poeta, a mesma *vis* intelectual obriga Aleixo Ribeiro a racionalizar a sua emoção, sendo, ao cabo, mais metafísicos que líricos os seus cantos. Ora, quem assim é, está fadado, parece-me, para uma obra filosófica e crítica de grande envergadura, mas não para uma obra de imaginação e de emoção, sujeita a ser adulterada ou falsificada pela tal tendência crítica e intelectual.

Estas considerações, aliás, são confirmadas pela antecedente experiência literária do autor. Aleixo Ribeiro publicou, há tempos, um romance inferior chamado *Jôgo de Damas*: o que o tornou inferior, contudo, foi, não o *drama*, mas a inapetência do romancista, que não soube avolumar os *instantes* decisivos e desperdiçou, nas personagens, a essência mais rica de suas psicologias. Acrescente-se a isto que Aleixo Ribeiro não é homem de *imaginação*, visto serem sempre raciocinados os pormenores de tôda e qualquer *acção* de seu agrado e sua escolha. Essa fatalidade intelectual há-de impedir, sempre, a Aleixo Ribeiro, (oxalá eu me engane!) a realização definitiva de um romance.

Eis porque a ninguém causará surprêsa o fracasso desta *Bússola Doida*, romance de bons materiais, com páginas literàriamente notáveis, com deduções, em feitio de monólogo, penetrantes, mas falhado exactamente porque lhe faltam os estremecimentos vivos, as realidades não deformadas pela inteligência, a ilógica dos acontecimentos humanos, a substância *poética* das almas *em tensão*.

Efectivamente, nesta *Bússola Doida*, o *humano* é deformado pelo *intelectual*. A sua acção é o relatório das diversas reacções de um indivíduo, chamado António, no seu contacto com a vida. Pobres são, porém, os episódios: António encontra nos braços de Maria Eduarda o primeiro carinho, depois ama Joaninha românticamente e, seguidamente, hesita entre Albertina, a tia Ifigénia, Estela e a mesma Joaninha. O romance toma, desta forma, uma natureza de inventário crítico das comoções de uma adolescência exposta a todos os apetites sexuais. Sei bem que, só isso, seria o suficiente para um romancista de polpa escrever um romance. Aleixo Ribeiro não o conseguiu sòmente por muito ter *deliberado*, por muito ter *pensado*, por muito ter *raciocinado* os seus episódios. Há, no livro, como sublinhei, páginas notáveis e um perfil que se distingue do de todos: o de Jorge. Acrescente-se a isso certa respiração auto-

-biográfica do drama: ¿como não atribuir, senão àquela já assinalada fatalidade intelectual do autor, o desaire de uma acção que se afoga em deduções escusadas, em amores sem interêsse humano, em diálogos sintéticos e, quási todos êles, desnecessários?

Há capítulos em *Bússola Doida* que lembram alguns de Montherlant (não o seu processo) e, outros, bastantes de Jules Romains. Mesmo as páginas que Aleixo Ribeiro *quere* tornar simples e desataviadas, mesmo essas são testemunho clarividente de que pelo espírito do autor passeou o espírito de Proust. Mas Aleixo Ribeiro não tem, pela concepção de vida revelada, uma *alma* digna da emoção do Proust que sabia tornar angélicas figuras imorais e sublimar genialmente de angústia os momentos psicológicos mais charros. Isto está vedado ao *intelectual*, que é por tendência, por feitio dedutivo e lógico e por aspiração indomável, um inimigo das *realidades* e, portanto, do *romance* — tal como êste género literário é hoje exigido pela vida: o romance que contém nas suas páginas a fôrça cósmica dos grandes instantes que são, nas personagens, característicos de suas personalidades. Ora, o António de Aleixo Ribeiro nem sequer é uma *bússola doida*: a sua obsessão são os seios pequenos mas agressivos da Joaninha e não a *consciência* de uma vida impossível sem êles; os seus sonhos mais belos e ingénuos de-pressa se deixam morrer sob a acção de uma sensualidade dominadora mas sem estilo; o seu drama é, em boa verdade, o vulgarissimo drama do adolescente não satisfeito moral nem intelectualmente, mas a quem não interessa grandemente tal satisfação...

Olho para êste António namorador e preguiçoso e nada lhe noto de característico ou original. Emquanto moço, nenhumas ambições o animaram, salvo a de vir a ser médico um dia, o que, aliás, nunca chega a acontecer; depois de adulto, só para possuir Ifigénia é que vai a Paris. Descobre, por acaso, as *Sonatas* de Beethoven e utiliza-as, depois, como mero sedativo anti-neurasténico. De Paris traz ideas confusas e vertiginosas. Em todo o romance há só mulheres — bem fáceis, por sinal! — e êsse rapazola cabulão e preguiçoso que tem muita sorte com elas. ¿Isto tudo não será demonstrativo da assinalada falta de *imaginação humana* do autor?

Repito: há, de facto, nas páginas de *Bússola Doida*, comentários originais de quando em quando, tais aqueles em que António aproveita a vida vegetal, a formiga, o queixal furado, para sínteses de curiosos estados de consciência. Isso, porém, é muito pouco para dar, a quem quer que seja, categoria de romancista.

MANUEL ANSELMO.

ENSAIO

NOVOS TEMAS. POR JOÃO GASPAR SIMÕES. EDITORIAL INQUÉRITO. LISBOA.

Em face dum livro como êste de João Gaspar Simões, livro tão importante, tão aliciante, tão variado, o crítico, sem o querer, tende a transferir-se da exegese para o debate, para a polémica. É que *Novos Temas* (ainda quando convence e, por maioria de razão, quando não convence), na variedade dos seus assuntos, no modo como estes recebem tratamento pelo autor, é livro que perturba, que se não lê sem um estremecimento. Nessa característica está, afinal, definido o estilo próprio, peculiar do seu autor. E note-se que só agora isso se pode com precisão dizer de João Gaspar Snmões (refiro-me naturalmente ao ensaísta, sem que nesta nota crítica me interesse o romancista). Com efeito, de todos os livros por êle publicados, só êste nos revela aquele tom de maturação que organiza um pensamento e no-lo define ordenado e firme. Em *Temas* havia a natural indecisão de quem começa, embora já nêle João Gaspar Simões se manifestasse senhor daquelas curiosidade e lucidez que no livro de agora sazonaram os seus melhores frutos. Depois, em *O Mistério da Poesia*, os assuntos constrangiam-se nos limites estreitos dum esquematismo prèviamente estabelecido, o que, pôsto submetesse aqueles ao império dum princípio estético comum e decretasse uma comum linha metodológica, nem por isso fugia a incompreensões, desfigurações e insuficiências. Finalmente, em *Tendências do Romance Contemporâneo*, síntese do panorama romanesco da nossa idade, o carácter meramente expositivo tirava ao ensaísta as possibilidades duma pessoal elaboração de pontos de vista. Mas já o mesmo não acontece com *Novos Temas*. Agora, João Gaspar Simões superou os escolhos, deu asas à sua curiosidade e adquiriu aquela mobilidade de pensamento que o leva a tratar de assuntos estéticos os mais variados, sem perder (e é o principal) o domínio de si próprio emquanto senhor, digamos, dum instrumento pensante. Quere dizer: a amplitude dos temas foi acompanhada pela amplificação do pensamento do autor, tendo êste pensamento fixado raízes àquela profundidade em que as ideas se clarificam, se ordenam e se sistematizam. E se à amplitude dos temas faço seguir a amplificação do pensamento, não é que não reconheça ser possivelmente legítima a ordem inversa. Mas apenas — *possivelmente*; e é tão precária esta dúvida que eu me decidi pela primeira em prejuízo da segunda. Em verdade, parece-me que foi o contacto de João Gaspar Simões com novas formas artísticas às quais êle se não achava ligado por tudo quanto na sua primeira fase o prendia a conceitos demasiado rígidos, o agente depurador e amplificador do seu pensamento. Mas adiante.

Longe já aquela rigidez de *O Mistério da Poesia*. Quebrada já aquela couraça por via da qual o pensamento não podia abarcar tôda a riquíssima

paisagem que se lhe oferecia. Agora, as descobertas do próprio ensaísta e as suas aquisições fora de si fundiram-se num cadinho de cultura e deram a esta as bases duma verdadeira cultura estética. Daqui se depreende, pois, que em João Gaspar Simões uma cultura se organizou e (o que é mais) se vivificou. E não se julgue que isto é só merecedor de somenos interêsse. A geração do ensaísta, como tôda a geração revolucionária, não pode dizer-se que verdadeiramente caminhasse nesse sentido. Ao contrário: — nem sempre o seu desejo de conquista duma cultura viva a levou a libertar-se duma manifestação afirmativa preconceituosa. Ora, não foi nesta libertação que João Gaspar Simões atingiu o seu menor mérito; e o que êste facto representa de mobilidade, de *aisance*, de possibilidade duma cumplicidade simultâneamente interessada e compreensiva no tratamento dos temas estéticos (e a esta interdependência de interêsse e compreensão ligo a maior importância), ali onde os particularismos das estéticas se reduzem à unidade da Estética, avaliá-lo-á quem bem ler os *Novos Temas*. Como se vê, não houve sòmente uma depuração no critério do esteticista: houve, sim, mais, um alargamento no seu campo de visão (já atrás disse o suficiente para a relacionação dêstes dois têrmos poder ser feita). Senão repare-se: Até aqui, a nossa crítica viva (inútil será explicar o que isto seja), só se tinha efectivamente exercido ou sôbre temas gerais de estética ou sôbre temas poéticos. O romance, não apenas nas espécies aparecidas mas também na sua estética, era sistemàticamente esquecido (e, quando não esquecido, apenas alvo de críticas sem finalidade), — o mesmo acontecendo à pintura. Ora, eis que êste livro foge ao estabelecido, partindo daquilo a que podemos chamar a sociologia da arte para chegar ao estudo «do progresso, da missão e da essência» dela; confinando-se no poético para depois se deter sôbre vários problemas do romance; alargando-se depois no estudo das relações entre a arte e a realidade para finalizar com duas notas sôbre pintura e desenho (omito o apêndice, onde, a-pesar-do seu carácter circunstancial, há bastante que mereça interêsse). Sob êste aspecto, será de desejar que *Novos Temas* fechem um ciclo e abram outro.

Talvez porque referente a terreno virgem (e o terreno é, no fim de contas, coberto por uma densa floresta), afigura-se-me a mais importante parte do livro a que se subordina ao título genérico: *O Romance e os seus Problemas*. Julgo mesmo que essa parte (se êles acaso tivessem a coragem da humildade de lê-la, a possibilidade ou o desejo de comprehendê-la e a curiosidade de meditá-la), poderia ter certa benéfica influência sôbre os nossos romancistas. É que ali não há apenas as reflexões do homem que leu romances e que sôbre problemas por êste suscitados meditou: — ali há também uma experiência a reflectir, um romancista que se reconstitue pensando-se e que por isso se não dá apenas como pensador mas também como lição. E esta lição feita carne viva não é argumento insignificante.

De-certo que nem sempre João Gaspar Simões é igualmente lúcido e igualmente penetrante. Assim, o primeiro capítulo do seu primeiro ensaio tem

o seu quê de atrabiliário; certas reflexões sôbre a sinceridade do artista me não parecem a última palavra a dizer; o ensaio sôbre as «afinidades ignoradas» de Paul Valéry e Fernando Pessoa se me apresenta confuso e difuso; o ensaio sôbre a deformação como «génese da arte» se me não acredita suficientemente, quer quanto à universalidade da explicação, quer quanto ao rigoroso da própria explicação; a nota sôbre a pintura abstracta se ressente da própria complexidade do assunto... Mas não é isto, por óbvias razões, coisa digna de admiração.

É agora ocasião de denunciar alguma coisa que de perigoso existe no autor de *Novos Temas*. Refiro-me à facilidade, à exuberância da sua maneira, — àquilo que nêle me parece conseqüência da sua propensão para o *conferencismo*. Se bem julgo, há em João Gaspar Simões uma tendência natural para a prédica, para a vulgarização. Ora isto nem sempre é uma arma útil para o pensador. É até, às vezes, uma gralha na palavra *arma*: é uma perigosa armadilha. Não que o pensamento, em si, sofra com isso. O pensamento é anterior à expressão e essa anterioridade o invulnerabiliza. Porém, o conferencista não pode limitar-se a explanar o assunto, apresentando-o na sua arquitectura simples, sem os caprichos duma fantasia decorativa. Ao contrário: Onde o pensador lançaria um arco simples, o conferencista terá de erguer a ogiva espiritual, ascética. Onde o primeiro colocaria uma coluna sem ornatos, o segundo há-de colocar uma cujo capitel seja sulcado pelas volutas mais sinuosas. Isto é: o estilo do conferencista é um estilo de circunlóquio ou de imagem-síntese, — de devaneio rematado pelo resumo duma figuração inesperada. Daqui que o rigor por vezes tenha de ceder o passo à elegância. Ora nalguns dos ensaios de João Gaspar Simões (e alguns dêles, são, afinal, conferências ou palestras), nota-se que a facilidade verbal do seu autor, o seu pendor predicatório o leva a subordinar a fidelidade à necessidade de tornar aliciante o tema tratado. De-certo que *numa* conferência isto encontra justificação mais do que plena; mas não assim numa *colecção* de conferências. Nesta há o perigo que em *Novos Temas* se insinua: — a contradição de imagens, a oposição de sínteses que, em nada afectando o fundo, pode todavia suscitar desconfianças no leitor descuidado. Para exemplificar (e isto porque mais casos se me oferecem à citação), confronte-se o princípio do capítulo *História e Romance*, inserto no ensaio *Sôbre a Arte do Romance*, com a afirmação peremptória contida nas primeiras linhas do ensaio *Da História e do Romance*. Ora é que aqui, como em muita coisa mais, a virtude está no meio têrmo. Há-de João Gaspar Simões depurar as suas possibilidades expressivas, de modo a que, sem perder o calor da sua comunicabilidade, perca as imprecisões perigosas e enganadoras. Há-de, depois, servir-se delas para a expressão fiel do seu pensamento tão ordenado, tão amplo, tão curioso, tão fecundo. Nessa altura êle confirmará a afirmação com que termino esta nota breve, forçadamente breve e por isso incompleta (de-resto, de um livro como *Novos Temas* é sempre mais o que fica por dizer do que o que fica dito): — João Gaspar Simões, pelo calor humano que a tudo quanto escreve empresta, pela novidade de que reveste tudo quanto

escreve, pela própria importância do que escreve, é um dos nossos raros de quem vale a pena preconizar e desejar o magistério.

ALBANO NOGUEIRA.

BIOGRAFIA

ANASTÁCIO DA CUNHA, O LENTE PENITENCIADO, POR AQUILINO RIBEIRO. LIVRARIA BERTRAND. LISBOA, 1938.

Não custa compreender o interêsse que ao biógrafo do Cavaleiro de Oliveira merece mais esta outra figura do século XVIII, tão representativa da crise espiritual do seu tempo. Qualquer época de ritmo tão lento e regular que se afigure imóvel não poderá despertar tanto a atenção do psicólogo, do ensaísta, do historiador de factos como de ideas e até do romancista, como esta que se agita no embate de dois *estilos* opostos, de dois conceitos fundamentais da vida — emquanto não estremece na convulsa gestação de um mundo novo. E entre as individualidades que nela emergirem, também é óbvio que se prefiram, como objecto de atenta análise, as que mais dolorosamente, em sua vida circunstancial ou em sua funda intimidade espiritual, sentiram o vasto abalo exterior. Êstes conflitos da consciência individual, em que de tantos modos repercute a luta dos ideais que presidem ou se obstinam em presidir à organização e rumo da vida colectiva, não são menos dramáticos nem menos reveladores do mundo interior, em cuja devassa minuciosa anda tanta gente empenhada, do que tantos dos que por aí estremecem em páginas de romance ou tablados de teatro.

Entre nós, o que naquele tempo aviva o carácter dramático de mais de uma biografia não é tanto a veemência insurreccional de qualquer alto pensamento renovador, a gravidade heróica de um superior inconformismo, como o zêlo implacável, servido por instrumentos de seguro esmagamento espiritual, com que o Estado e a Igreja defendem o que julgam o património mental e moral da tradição. Mas isso basta para que não possam ser indiferentes a um historiador de almas figuras como a do Cavaleiro de Oliveira ou como a de José Anastácio da Cunha.

É preciso dizer, porém, que a atenção de Aquilino não se demorou no conflito ideológico nem na repercussão que êle transmite aos espíritos de maior vibratilidade. O capítulo IV que a esta matéria consagra é rápido — e quási todo ocupado pelo problema bibliográfico da autoria de *A Voz da Razão*. Reparemos, todavia, nesta afirmação que todo o resume:

« Compulsando a obra poética de José Anastácio, sente-se nela não

um corpo definido de doutrinas, antes um alar-se ansioso do espírito para a claridade, o pé nas várias filosofias, sem que haja verdadeira contradição, pois que na base tôdas as crenças e todos os sistemas do conhecimento se amontoam. O que mais ressalta é talvez o pensamento panteista, mas tão vago e impreciso que de modo algum justificaria a obra de expurgação inquisitorial movida contra o autor. Como suco poético é delicioso; como filosofia, repetimos, nada mais anodino para o nosso tempo, tão categórico e exigente de afirmativas.»

Com a reserva de que, para tal *obra de expurgação inquisitorial* bastaria o seu *tolerantismo*, poderemos aderir a êste juizo de Aquilino. Mas não deixemos de observar que será esta mesma imprecisão de um pensamento mais apto por natureza ou hábito à simplicidade da geometria do que às complexas matérias da especulação filosófica, que reside, porventura, o drama desta consciência. Adivinha-se que está tão longe das sólidas certezas católicas como das compactas certezas heterodoxas do tempo. Vagueia por trilhos mal determinados, quási tão afastados dos do inquisidor que o interroga como dos de Voltaire sôbre quem é interrogado. É esta atitude que parece exprimir-se no grito de angústia:

Oh! tenebrosa! Oh! dura, impenetrável
E desconsoladissima incerteza!

que é a conclusão a que o leva, na poesia *Notícia Infausta*, aquele oscilar do seu espírito entre a idea da insensibilidade das *bárbaras estrêlas* e a ideia de que pela morte, que elas não evitam, apenas «*a fortuna, ou fado ou providência, alma ou rei do universo, causa primeira e principio de tudo*», conduza os amantes a um

Asilo onde não manam outras lágrimas
Nem mais suspiros voam
Senão os que derrama e os que exala
Maviosa virtude namorada,
Divinizado amor,
Reclinados no seio da ternura
— Ternura suavissima, que quási,
Quási parece lânguida tristeza
E inda não houve mais contente riso...

Suscitadas, embora, por abalos de emoção erótica, inquietam-no, como se vê, preocupações metafísicas, natural reacção de um espírito que, no criticismo envolvente, deixou dissolver as antigas certezas sem adquirir outras — nem sequer as que poderiam resultar da confiança na filosofia em voga ou nas magníficas promessas das ciências nascentes:

Tu quererás dizer-me...
Que quiméricos são êstes presságios,
Êstes preságios que a alma nos trespassam?
Porquê? Que sabes tu? — Oh! Sê modesta,
Tu que chamar-te queres filosofia!...
Tôdas as rodas viste, as molas tôdas
Dêste imenso relógio do Universo?
Vê, vê do fogo eléctrico os milagres
— E em paz, por compaixão, chorar me deixa!

Creio — e já o escrevi no estudo que a José Anastácio há anos consagrei — que é a similaridade de atitude entre quem assim se nos mostra flutuante e receoso perante as dogmáticas em luta e a inquietação espiritual por que conclui o autor d-*A Voz da Razão*:

Ó Céus! Ó Céus, que escutais
As cordas da minha lira!
Iluminai-me a razão
Que entre mil desejos gira.
Não é a fé que me espia
No seio das mornas veias,
É a razão que se perde
Num tropel de mil ideas...

creio ser tal similaridade — dizia eu — que constitui, ao lado do velho rumor que atribui a José Anastácio aquela poesia, a presunção mais forte de que o autor de ambas as composições que acabámos de ver tivesse sido um e o mesmo. De Bocage é que esta última não tem jeito de ser. Nem pelo teor do conteúdo — interrogativo, raciocinado, dialéctico, hesitante, impróprio de um apaixonado impulsivo — nem pela forma, sem a perfeição habitual de Elmano.

E a-propósito: o argumento de Aquilino, segundo o qual esta poesia não seria de José Anastácio, porque só a poderia ter escrito antes da prisão — e nesse caso a Inquisição dela teria tido conhecimento, não me parece incontrovertível. Não haverá razões fortes que impeçam de admitir que a tivesse escrito depois, nem razões que impeçam de a conceber como tendo escapado, antes, ao faro dos familiares do Santo Ofício ou à delação das testemunhas mais *escrupulosas* de consciência, que figuram no seu processo. Poesias dessas não se confiariam a qualquer, nem as guardaria quem não tivesse com o autor afinidades heterodoxas que, mostrando-as, comprometedoramente denunciaria.

Se é assim levemente que aflora o conflito espiritual que constitue o drama de um século em profunda crise moral e intelectual e atormenta a vida interior como anedótica do *penitenciado*, não falta no livro de Aquilino riqueza

de informação (novidade mais interessante: a identificação de Costigan com Diogo Terrier) acêrca do ambiente em que se lhe formou o espírito e se lhe teceu o destino. A vida de guarnição em Valença, como a vida portuguesa durante a reacção anti-pombalina, dá-no-la o autor em páginas que são pequeninos quadros para uma viva, interessantíssima galeria sètecentista, de uma objectividade tal, que dir-se-ia tê-los pintado ou exposto o investigador, que às vezes surge em Aquilino, de costas voltadas ao romancista que acima de tudo êle é. Porque nem sequer a grande composição de conjunto, a visão panorâmica, orgânica e una, que denuncia o artista, nós podemos surpreender neste livro. Aquilino parece que propositadamente, no intuito de calar qualquer subjectivismo ideológico ou sentimental, dispõe os factos e as testemunhas mais eloqüentes para se dispensar de interferência pessoal, que poderia ser indiscreta. É claro que, dêste modo, não faz tanto uma *biografia romanceada*, segundo agora se usa, como um *estudo biográfico*. O investigador não recebeu outra colaboração do romancista que não fôsse a agilidade e a magia inigualável de um estilo que a tudo sabe comunicar movimento que às vezes é vida — e ainda, por excepção, aquele capítulo VIII, onde o autor põe em diálogo animado o interrogatório diluído no processo e descreve a existência do preso nos cárceres da Sofia. Aqui, sobretudo, é Aquilino impressionante de sobriedade, de realismo sem a mínima mistura de retórica. O quadro resultaria de pura essência dramática se, a certa altura, o investigador não interrompesse o romancista com a nota, quási diríamos impertinente, no lance, onde é discutida a categoria social do pai de José Anastácio. Será preciso dizê-lo a quem conheça o temperamento — e as conseqüentes preferências — do romancista? O quadro é quási todo cheio de realidades concretas, de vida exterior. Da intimidade do preso, dos seus sombrios, esfarrapados solilóquios em tão longo tempo de penumbra e silêncio, ansiedade e terror, muito pouco. Quási o absolutamente indispensável para articular as ideas que o levam à atitude que toma no interrogatório. Não foi para devassas nos subterrâneos da alma que a natureza dotou Aquilino dos sentidos mais espertos e mais gulosos de forma e côr de todos os escritores portugueses.

A monografia de Aquilino foca sobretudo o *lente penitenciado*. É claro que um livro exaustivo sôbre José Anastácio desenvolveria aspectos neste volume apenas entremostrados. Assim, o da formação escolar do futuro matemático e o da possível *mensagem* do poeta, como é moda dizer.

Creio que valeria a pena, tomando como ponto de partida o saber e as informações do P.e Teodoro de Almeida, aprofundar e continuar as investigações de Nemésio (Vid. *Mocidade de Herculano*) sôbre a pedagogia do Oratório. Não é fácil de conceber que, sem a seiva e sem o calor de novos interêsses mentais ali encontrados, José Anastácio florescesse um dia no matemático que lhe deu renome. Recebido o impulso inicial, logo se alteou, pela fôrça das

próprias asas, ao ponto de perder de vista — até para a gratidão na hora das confissões — as lições a que devera a revelação do próprio génio.

E também julgo que a rápida tentativa, que publiquei em 1930, de interpretação do significado da sua obra poética mereceria que alguém a retomasse, corrigindo-a e completando-a. Quem sabe lá? Talvez mais de um poeta moderno, dos que entendem que a poesia, para o ser, tem de sacrificar o arranjo rítmico e lógico à necessidade de exprimir o estado emotivo o mais directamente que a arte o consinta, reconhecesse neste poeta, por vezes tão canhestro, um precursor. Porquanto, pelo tempo em que Bocage ainda mal sabia ler e quando Filinto escrevia arcàdicamente, já êle enchia os versos do tumulto dos seus sentidos, das angústias do seu coração e do seu espírito, e um pouco por isso, em plena Arcádia, enamorada de perfeição formal, lhes perturba a linha melódica, como a própria linha discursiva. Dir-se-ia que tão pouco o seu ser sentimental cabia dentro dos moldes poéticos da convenção, como o seu ser intelectual satisfazia a natural inquietude na dogmática em que havia sido educado. É assim que me parece adivinhar-se nêle a moderna poesia, pois o *concreto da emoção vivida* predomina aí sôbre a *imitação do tema abstracto* e quási se ouve a confidência do *homem total*, nas múltiplas angústias da *inteligência* e do *instinto*.

Aquilino sentiu esta mesma verdade; e se dela não tirou as conseqüências que poderia ter tirado, foi porque o seu temperamento de homem como poucos *feito de carne e de sentidos*, como Camões a si mesmo se definia, se compraz mediocremente em atentar com demora, deslindando-as, nas complexidades da vida interior.

Mas o livro não precisa dêste capítulo para ser uma bela, forte e viva contribuïção para o conhecimento de José Anastácio e do ambiente em que viveu — e o sufocou. Nem nós, afinal, entreveríamos estas perspectivas, se êle tivesse sido escrito por um biógrafo apenas erudito, em vez de pelo romancista Aquilino Ribeiro.

HERNÂNI CIDADE.

NOTA. — Chamo a atenção de quem pelo assunto se interessar e tenha o tempo de que ao presente eu não disponho para o ms. da Biblioteca Nacional — *Pandemonita Silogistica — Biblioteca Furtiva e Restaurada — Petrópolis, 1839.* Insere-se nêle *A Voz da Razão*, mas com lição diferente, tôda bordada de emendas, estas por seu turno emendadas, de modo que daria a impressão de remanuseamentos do autor, se a letra das emendas não fôsse a de quem no mesmo ms. a esta poesia se refere como sendo de J. A. da Cunha e como a *única produção poética até então impressa, do insigne matemático*. Alude ainda o mesmo anotador à circunstância de ter saído do prelo *sem o menor indício para acreditarmos a sua alegação de autenticidade do assinante*. O que é mais curioso — e refaz o enigma — é que a poesia aparece aumentada com um *Post-Scriptum* e com uma introdução ou carta a *S. M. Rev.ma Clemente XIII, Rei e Bispo dos Romões*, o que melhor a adapta ao espírito das *Questões do*

Doutor Zapata, logo adiante insertas, de teor mais audaciosamente heterodoxo. O anotador chama a atenção para o verso do *Post-Scriptum*, em que o autor d-*A Voz da Razão*, aludindo a Zapata, escreve: *Trinta lustros me precede...* — o que se adapta, observa êle, à cronologia dos dois autores.

Que quere dizer esta remodelação da poesia pela mesma letra que alude à sua autoria duvidosa? E que quere dizer a data riscada na capa do ms. — *Coimbra, 1778?* Tudo uma mistificação de poeta pobre de outros recursos, que tentasse aproveitar a composição de outrem, ampliando-a no sentido de lhe acirrar o espírito heterodoxo? Aqui fica o problema, de que apenas ennuncio, por falta de espaço e tempo, alguns dados mais importantes. — *H. C.*

PERFIL DE SALAZAR, POR LUIZ TEIXEIRA. LISBOA, 1938.

Luiz Teixeira é um dos raros jornalistas portugueses com temperamento de escritor. À sua linguagem clara e simples apetece chamar «asseada». Não se desmancha, não simula fôrça ou pensamento que não tenha, e, a não ser de quando em quando um vago «brilho», próprio do clima da reportagem, é escorreita, sóbria, e até elegante. Ora, num país em que se confunde freqüentemente jornalismo com literatura, levando-se desta para aquele o mau hábito de empolar um bocado a frase, dizendo-se, por exemplo, que «a canícula dardejava do zénite» em vez de «era meio dia e fazia um calor de rachar», a naturalidade com que Luiz Teixeira procura o tom que convém a um artigo ou a uma crónica de viagem é uma qualidade preciosa.

Mas os seus dons não são simplesmente jornalísticos. Parece haver nêle um escritor que procura há muito o próprio tom e acabará por encontrá-lo. Para isso, creio que terá de vencer a sua facilidade de escrever, procurar um núcleo mais rijo e sincero do seu espírito, instalar-se aí e explorá-lo. As superfícies em que se tem mantido como cronista e comentador atrasam a sua revelação original.

Êste *Perfil de Salazar* ainda não dá sentido e fôrça à prosa de Luiz Teixeira. Bem sei que há uma dificuldade quási insuperável em escrever a «vida» de alguém que não *viveu* com tôda a fôrça do pretérito, alguém que ainda não fechou o ciclo natural da sua expressão humana. Tal é o caso do biografado de Luiz Teixeira. Mas essa dificuldade atenua-se muito quando êsse alguém é dotado de personalidade e de uma notoriedade que projecte sôbre êle fortes centros de interêsse. Eis o que se dá, também, com o chefe do govêrno português. Para que Luiz Teixeira nos desse uma verdadeira biografia, deveria ter vivificado, revivido aquilo que só discursivamente nos conta: as origens do seu herói, o seu temperamento desabrochado na vida de aldeia, cultivado no Seminário de Viseu e na Universidade de Coimbra, pôsto ao serviço da causa católica e de uma certa concepção de Nação e de Estado desenvolvida na imprensa e na cátedra, por fim aplicada no poder.

Reduzindo o seu *Perfil de Salazar* a um comentário de trechos de discursos ensartados com vagas notações do seu condicionamento político, Luiz Teixeira privou-nos de uma autêntica biografia, embora nos tivesse dado um livro correntio, sem aqueles empolamentos verbais que fazem aflição.

VITORINO NEMÉSIO.

LITERATURA BRASILEIRA

PEDRA BONITA, ROMANCE POR JOSÉ LINS DO RÊGO. RIO, JOSÉ OLYMPIO, 1938.

Com *Pedra Bonita*, José Lins do Rêgo insiste no que me parece ser o tema de tôda a sua novelística: o sentimento de fatalidade resignada do sertanejo. Se em *Banguê* essa fatalidade aparecia principalmente sob a forma de desagregação de um engenho como unidade económica e étnica, em *Pedra Bonita* já não há nada a desagregar. Não entramos aqui, como nos domínios do coronel Zé Paulino, num todo moral e telúrico ainda subsistente e coeso, a que o romancista vai arrancando melancòlicamente as raízes e que recobre pouco a pouco de breves camadas de solidão, como o engenho de «seu» Lula se cobre do melão de S. Caetano. Aqui, tudo está prèviamente decomposto — a vila do Assu, o destino do P.e Amâncio, a casa e a vida dos Vieiras do Araticum. Um halo de fatalidade pura nimba êste bocado de sertão.

O eixo do livro é a maldição do lugar de Pedra Bonita sufocando as redondezas, em plena catinga de Pernambuco. A primeira parte decorre na vila do Assu, terra morta e preenchida com o sobrado do coronel Clarimundo, o maior negociante do lugar; com os pássaros e mais manias do major Cleto, pai da histérica D. Fausta; com a tamarineira debaixo da qual Joca Barbeiro e o escrivão Paiva cosem e descosem as reputações da vila; finalmente a igreja, alta, desolada, de cujas tôrres o herói do romance, António Bento, mede as funduras da sua triste sina à medida que vai dando as badaladas paroquiais.

Esta primeira parte do romance põe em equação o problema da *Pedra Bonita*. Anuncia-se vagamente o mistério dêsse lugarejo, um crime ou assombramento a que a população do Assu atribui todos os seus males. Devo dizer que estas cento e cinqüenta e quatro páginas me pareceram demasiadas para a sugestão do mistério da Pedra Bonita. Estando o centro de interêsse do romance nas reacções de António Bento no meio familiar a que foi arrancado por ocasião de uma seca, e a que é restituído por algum tempo durante a ausência do P.e Amâncio, seu padrinho — o trôço inicial, embora indispensável para marcar o desenraïzamento do rapaz e dar projecção e sentido à desgraça da

Pedra Bonita, peca por demasia: a leitura empolgante do resto descai sôbre êle e afrouxa-o.

É inegável que o desenho da monotonia do Assu em gentes e coisas é poderoso. José Lins do Rêgo nasceu com a preguiça poética do sertão nas veias; a sua tinta tem um vago sabor a sangue convalescente. Depois, o agudo sentimento das formas dos seres, o faro da paisagem excessiva do Nordeste, com as suas secas de morrer, os seus aromas, a sua bicharia. No meio desta enormidade vegetal, mais um bicho: o cabra. Lins do Rêgo enternece-se por êle e põe-no de pé com dois traços. Com meia dúzia de tocadores de viola, negras da cozinha, coronéis de engenho agarrados aos seus hábitos, alguns cangaceiros, duas ou três mulheres mais infelizes do que doces, urde uma história de sertão, poema com tôda a solidez de caracteres que a autêntica novela dá, novela com aquele nimbo de avulsa evocação que só um lírico é capaz de compor.

Na Pedra Bonita cometera-se um crime contra a pureza do sertão, contra os seus mitos. Um membro da família dos Vieiras do Araticum denunciara às tropas do Estado a presença de um «santo» que se propunha tornar a catinga perpètuamente verde e, nela, os matutos felizes. A tropa dizimara o povo que acudira à fama do «santo»; os urubus fartaram-se. Disto decorre uma perseguição fatal que, amofinando os Vieiras, nada poupa por ali. O Araticum pesa sôbre o Assu; a sombra do Assu dá por sua vez nas almas. A mãi de António Bento, na retirada da seca de 1904, tenta salvar aquele menino do contágio pestilento dos Vieiras. Cria-o um padre. Na «casa grande» do Araticum fica ela e o marido, um filho deserta-lhe para o Amazonas e não torna, outro dedica-se ao cangaço como o avô paterno. O pai, Bentão, encarna a parte bronca, introvertida, da fatalidade sertaneja; passa a vida a dar milho a um bode na palma da mão. Outro filho, Domício, é a alma dolorosa dos matos, o fado do vaqueiro cantador chamado do fundo da terra pela voz da «mãi d'água».

Em tôrno disto um admirável ambiente mixto de crime e de sonho. Os aguardenteiros vêm periòdicamente pousar debaixo das oiticicas da fazenda: são êles que trazem as novidades; que ligam Aparício, o cangaceiro, com aquele destrôço de família perseguida pela «volante», odiada pelos burgueses do Assu, abandonada às fôrças do destino e de uma terra violenta. A cena do «ensino» dado aos pais do cangaceiro na fazenda para punir a morte de um sargento pelo bando, depois a prisão de Domício como reféns, finalmente a travessia da catinga que o velho Bentão faz para ir a Dores pedir a libertação do filho, e o diálogo com o capitão António, o mandão da terra, que lhe põe os pontos nos *ii* do direito e da moral do sertão, são páginas que confirmam, por sua fôrça e simplicidade, o grande escritor do *Banguê*.

VITORINO NEMÉSIO.

LITERATURA FRANCESA

L'ARCHE DE NOÉ, POR JULES SUPERVIELLE: PARIS, *NRF* (GALLIMARD). *PAUL VALÉRY*, POR ÉMILIE NOULET, SEGUIDO DE *FRAGMENTS DES MÉMOIRES D'UN POÈME*, POR PAUL VALÉRY; PARIS, GRASSET, 1938.

L'Arche de Noé é um livro de contos poéticos, de temas infinitamente antigos como o que dá o nome ao todo, ou actualíssimos como a infortunada odisseia de autor teatral contada nos *Bonshommes de Cire*. Êste extremismo cronológico ou, melhor, esta ucronia do universo de Supervielle, acompanhada da mais rigorosa e difusa utopia, são essenciais à criação do seu mundo poético, cuja beleza e intensidade repousam sôbre uma perpétua indeterminação. «Utopia», isto é, ausência de lugar determinado do acontecer, mesmo quando, nos casos da *Fuite en Égypte* ou de *Antoine du Désert*, saibamos que o burro desloca o carpinteiro, a Virgem e o menino de Belém para o vale do Nilo, ou que as maroteiras do diabo se exercem sôbre Antão na conhecida zona desértica do cacto e do pecado. Porque mesmo aí, onde o factor geográfico é imposto pelo tesouro de imaginação tradicional, Supervielle esvazia os lugares do seu bairrismo, areja-os numa atmosfera tão *geral*, tão para homens como para anjos, que realmente conseguimos esquecer espaço e tempo.

As personagens dêstes contos poderíamos chamar presenças. Quer dizer: não são só homens de carne e ôsso, nem sequer só animais e mais sêres do fabulário, mas tôdas as criaturas, utensílios, circunstâncias, e os nexos destas coisas entre si, que se carregam de significação e ganham individualidade. Ali oferecem ao leitor o milagre de suas aparências — não porque fôssem ali criadas a vara de condão e duma substância misteriosa — mas porque é a sua própria insignificância trivial que se vinga e veste de significação rara. Supervielle acerca-se das coisas, toma-as na sua humildade, e, convidando-nos a uma operação interior de simplificação e desadôrno, é em nós que talha o vestido radiante dessas coisas. Êle limita-se a chamar os sêres pelos seus nomes mais antigos, como se realmente tivesse havido em poesia uma língua comum posteriormente cindida e decomposta, à maneira do que se passa, na história da linguagem, com o indo-europeu. Assim citados no seu recesso, lá vêm êsses sêres mais de-pressa. Supervielle organiza com êles uma sociedade muito rápida mas muito coerente, porque o seu pacto social não lhes é externo, nem sequer o fenómeno de uma espécie de «consciência» que os acompanhe: é um pacto vivo, formado pelo próprio encadeamento da realidade com o sonho puro.

Êste orbe de coisas, pessoas e relações profundamente animadas é regido por uma espécie de inocência ou, se ouso dizer, divina estupidez, que deve

ser a garantia que Supervielle lhes dá para se deixarem captar com confiança. A porquinha que «corrompe» o leitão de Santo Antão é um nadinha de fêmea quási transcendente, feita de mamas pendentes e de candura astral. Os bonecos de cera que um empresário de teatro tem de reserva para tapar os lugares tràgicamente vazios nas récitas de um autor de fraca voga estão cheios de intenção sem perderem nada de seu automatismo estrutural. À fôrça de pensar nêles e nas relações dêles com a sua peça, à fôrça de lhes dar vitalidade e de receber automatismo, «o autor acabava por sentir um medonho gôsto a cera». Assim Supervielle, fazendo no universo uma espécie de mais justa distribuïção do sêr, lhe dá uma unidade e uma coerência que, se não subsistem fora da expressão do grande poeta, ao menos nos encantam emquanto por ela as vivemos.

★

Émilie Noulet deu-nos, com êste livro, uma sólida e cómoda chave da obra de Valéry. E, como em Valéry tôda a obra é uma exploração do entendimento e a pessoa dêste homem se define e resolve em compreensão, segue-se que Noulet contribuiu também para o nosso conhecimento dêle; digamos, à Valéry: do pre-texto.

O trabalho desta universitária não será uma dessas longas e complicadas tentativas de acercamento de uma obra de génio de que fica ao leitor a impressão de um itinerário ao mesmo tempo tão desviado e rectilínio que se não concebe outro. Não. As predilecções de Émilie Noulet vão para o acesso imediato (o que não quer dizer «simples»); para a captação rápida e segura do que ela julga ser o grande manancial de um espírito, a sua fonte pura. Daí o reduzir as suas explorações, metòdicamente, a um pequeno número de linhas intelectuais, que por sua natureza esquemática e central a levem a uma explicação clara e sintética do todo que estuda. Sente-se o prazer com que acidenta a sua marcha crítica a caminho de Valéry com breves frases assertivas, rápidas conclusões destinadas a fixar o leitor nas poucas mas capitais peripécias de uma interpretação valéryana que ela está construindo geomètricamente.

A qualidade do método de Noulet, a precisão da sua problemática são muito boas. Há realmente nesta série de estudos sôbre Valéry não só um concêrto apenas possível a quem se entranhou durante anos no convívio de obra tão difícil, mas uma segurança e seriedade que não excluem encanto na maneira de lançar os juízos, de arranjar as matérias, de escolher e dosear as coisas rigorosas e elegantes que um tal pensador e poeta tem para dar à análise. E sai dêste livro, como de tôdas as boas páginas sôbre Valéry, uma impressão de requinte humano, análise de análise, suma abstracção, finura e probabilidade...

Noulet define o objecto do pensamento de Valéry como a própria ideia do drama intelectual, e dá-nos lapidarmente o seu pensador como «um espírito não conforme e que se vigia no seu exercício mais geral». Esta vigilância dá à «atenção» o primado entre as deusas mentais de Valéry. Monsieur Teste e

Leonardo são as duas faces do herói atento, «sobrerrolda» do inteligível. Mas Leonardo e o próprio Mallarmé não são tanto para Valéry homens de sangue, como símbolos da mente pura, devoradores da realidade e, portanto, entes de ficção como Monsieur Teste. «Desesperados de orgulho» chama Émilie Noulet a estes duplos de Valéry, seus modelos e modelados; e compara-os com rara felicidade a heróis corneillianos. Com efeito, se, como diz Noulet, a personalidade é para Valéry um bem inferior ao conhecimento de si-mesmo, nada mais próprio do clima de Corneille, onde todo o ente trágico se individua à fôrça de reflexão trágica. O herói de Corneille é uma espécie de pelicano moral, como o de Valéry um pelicano intelectual: ambos devoram a própria substância, em si ou nos seus actos e pensamentos.

Gosto muito da maneira como Émilie Noulet se acerca do problema da arte clássica em Valéry, como descobre o carácter «palpitante e apaixonado» das suas «belas abstracções». O mesmo direi do tratamento da questão da atitude do poeta em face da inspiração — a negação valéryana do inspirado, o seu voluntarismo, ou, como diz Noulet, «a fôrça geradora da recusa», o desdém da facilidade. Essa perseguição de uma espécie de ciência poética terrivelmente difícil, êsse mecanismo cerebral a que Valéry aspira merecem a Noulet cuidados especiais, e estabelece com subtileza como a persecução da consciência, no pensamento de Valéry, nasceu das suas investigações no sentido de uma arte poética com base no querer.

Das tentativas de «explicação» de poemas de Valéry, tais como *La Jeune Parque* e *La Ceinture*, embora reconhecendo a finura interpretativa de Émilie Noulet e o tacto com que opera, não direi que acho perfeitas. A autora é universitária; tentou-a a possibilidade de vivificar a análise de textos, tal como se faz tradicionalmente nas cátedras, com a sua excelente intuïção e a sua sensibilidade muito fina. Mas a atitude de dissecção é, por natureza, gramaticante, estilista... Émilie Noulet só lhe escapa porque traz consigo uma immunidade natural.

Além do «aveludado da abstracção», que é, para Noulet, a descoberta do estilo de Valéry, quero notar um ou dois achados dêste livro. Um dêles é o carácter de «patético intelectual elevado até ao seu valor poético» que Émilie Noulet vê em *Charmes* e na *Jeune Parque*; outro é a definição da atitude fundamental do leitor de Valéry: «a convicção de que lhe é dita uma coisa importante que se trata de entender, e que lhe é murmurada outra essencial que se trata de pressentir». «Assim — acrescenta Noulet — satisfeito pela acção directa, o leitor é preparado pela insinuação para próximas promessas». Talvez não se possa chegar melhor ao centro do processo mental de Valéry.

(Dos *Fragments des Mémoires d'un Poème*, o inédito com que Valéry enriqueceu êste livro, custa-me dizer as consabidas perogrulhadas e frases finas. Um grande espírito que um dia se encontrou, depois pouco mais faz que repetir-se).

VITORINO NEMÉSIO.

LE DRAME DE MARCEL PROUST, POR HENRI MASSIS. PARIS, GRASSET.

A única designação que convém a Massis é a de moralista — salvo casos, como com os seus *Jugements* sôbre Gide e Romain Rolland, por exemplo, em que é apenas panfletário. Com isto fica desde já indicado que o seu estudo sôbre Proust visa o homem através do artista. Massis pertence ao número daqueles para quem a obra literária não «é desculpável» senão quando contenha um certo lastro de justificação religiosa. Não só moralista, pois, mas moralista católico. Outros, não menos católicos do que êle, porém mais compreensivos, são muito capazes de *aceitar* uma obra embora ela possa ser absolutamente contrária à sua crença: está nesse caso um Charles du Bos; mas Massis, e é a sua grande limitação, não só divide tôda a criação literária em obras pró e obras contra a crença que é a sua, como é muitas vezes levado a *abusar* de certos detalhes para dêles procurar extrair provas de que os autores de que se ocupa não estão completamente cegos para aquela luz sem a qual êle não *admite* que se possa criar uma grande obra. Foi o que sucedeu ao ocupar-se de Proust; na impossibilidade de, em À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU encontrar qualquer sintoma de fé, tomou uma obra de adolescência, *Les Plaisirs et les Jours*, procurando aí elementos para «salvar» Proust. Porém, quando se trata dum artista, há pelo menos falta de escrúpulo em utilizar-se de obras que no fim de contas não o revelam. *Les Plaisirs et les Jours* quási não chega a ser um mau livro: é uma colecção de prosas, umas romanescas, outras descritivas, que traduzem bem a superficialidade do Proust menino bonito dos salões, que outra coisa êle não era quando as escreveu; não se vislumbra aí o futuro Proust. Mas o que se vê sem a menor dificuldade é que tudo aquilo não passa de artifício: coisas, mais do que ao gôsto do tempo, ao dos salões em que brilhava — e de facto tais escritos não são mais do que um elemento para agradar; de que uma «carta de apresentação» para a conquista dos redutos mundanos. Contudo podia a intenção ser assim e o conteúdo de real valor; tal não se dá, porém. *Les Plaisirs et les Jours* é realmente um livro falso. Quem, ao lê-lo, poderia imaginar que o nome que o assinava iria ser, cêrca de vinte anos depois, celebrizado por ser o do autor duma das obras capitais do século?

Massis toma pois *Les Plaisirs et les Jours* como contrapartida de *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*. Não vê, ou não lhe importa, que aquele livro, por isso mesmo que não é criação pròpriamente dita mas «jôgo de salão», não pode ser utilizado pelo mesmo título, em igualdade de significação, que a obra prima de Proust, para o estudo da sua personalidade. Que coisa mais estranha: servir-se dum livro absolutamente impessoal e artificial, para nêle procurar a personalidade dum escritor! Tudo isto porquê? Dizem-no estas linhas de Massis: «Ces confessions (refere-se a *Les Plaisirs et les Jours*), à peine transposées, ont la valeur d'un témoignage: elles précisent nos conjectures, où cer-

tains ne trouveront que dramatisation gratuite, bien décidés qu'ils sont à éliminer de l'intrigue proustienne toute velléité d'ordre moral, à ne pas admettre que leur héros ait jamais connu la tare d'une âme inquiète et scrupuleuse ». Massis revela-se, podemos dizer: desmascara-se inteiramente nesta declaração. Nada mais desagradável do que a atitude sofística daqueles autores que, para « fazerem passar » afirmações gratuitas, começam por designar como tais as que o bom senso nos obriga a ter. Massis chegou à conclusão de tôda a gente, lendo A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU: que de-facto da obra de Proust Deus está ausente, assim como qualquer idea moral que sublime as misérias que ela põe a nu. Mas, querendo ser mais arguto que tôda a gente, foi fundamentar numa obrinha que nada significa (e que aliás foi escrita entre os vinte e os vinte e três anos, época em que, tudo o prova, nem de longe Proust pensava que viria a ser um verdadeiro escritor) a tese de que Proust não era, pelo menos quando escreveu *Les Plaisirs et les jours*, um sêr que... não podia ser salvo.

Acho absolutamente legítimo que todos os Massis do mundo façam as mistificações que lhes pareçam necessárias para captar, *post mortem*, aqueles que em vida lhes fugiram: só justifica a triste opinião que sempre me deram. É com autêntico prazer que os vejo atolar-se na mentira das piedosas intenções... Mas parece-me que o abuso vai longe demais quando chega ao ponto de fazer passar por exegese literária o que não passa... do que atrás disse. Que se chame grande crítico a um Massis, que afinal é incapaz de apreciar uma obra sem o fazer em função de determinados preconceitos, o mesmo é que negar a crítica no seu mais sério significado.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

LITERATURA INGLÊSA

VERY HEAVEN, ROMANCE POR RICHARD ALDINGTON, THE ALBATROSS MODERN CONTINENTAL LIBRARY, 1937.

O *caso* de Aldington é um dos mais curiosos de quantos nos pode oferecer a moderna literatura inglêsa: tendo-se revelado apenas como poeta — e como um dos mais em evidência do movimento *imagista* — a guerra, pode dizer-se, fêz dêle um romancista. Aquele desencadear de loucura, de mêdo, de ódios absurdos, aquela imolação de vidas inumeráveis a deuses cegos, o horror da morte sempre presente, a vida horrorosa das trincheiras, o seu contraste com a que se desenrolava longe da frente, mas acima de tudo o espectáculo, odioso entre todos, do sacrifício absolutamente gratuito, indesculpável, imperdoável, de milhões de vidas a quem a guerra não importava nada — tudo isso junto

deu ao soldado Aldington uma tão amarga e profundamente dolorosa experiência, que todos os seus livros, mesmo aqueles que se passam em plena actualidade, têm no fundo um travor sempre vivo de horrorizada consciência, não só do que representou para a geração de Aldington a vida das trincheiras, como do que nela há de sempre actual e viva lição para as gerações que surgem.

Death of a Hero foi o primeiro romance de Aldington, e o seu único «livro de guerra» pròpriamente dito. Mas porventura ainda em *All Men Are Enemies*, no meu entender a sua obra prima, seja mais intenso o drama, precisamente por se tratar dum romance de amor — e ao designá-lo assim entendo dar à expressão o seu mais belo e profundo sentido, fora de tôda a idea de pieguismo à Júlio Dinis ou de erotismo doentio à Guido da Verona — no qual a guerra não faz parte da acção, se assim é lícito dizer, mas é o inimigo da acção, é o cataclismo que quere esmagar o que há de mais nobre, aniqüilar a vida nas suas formas mais altas e generosas. E, mesmo quando nem por sombras a guerra é lembrada, ei-la presente nos romances de Aldington sob um outro aspecto: como provável causa da sua violência em estigmatizar tôdas as hipocrisias, tôdas as «atitudes», todos os seres falsos e artificiais, tôdas as formas por que se manifesta a tendência humana para trair os valores essenciais, substituindo-lhes convenções, sistemas de defesa contra a verdade, a naturalidade, a sinceridade, etc. Em qualquer dos seus livros, trate-se da história duma rapariga da pequena burguesia asfixiada pelo meio mesquinho, pela pobreza, etc. *(The Colonel's Daughter)*, ou pelo contrário duma mulher que se revolta e vence sòzinha a luta contra uma sociedade hostil *(Women Must Work)*, ou ainda, como neste *Very Heaven*, duma família, e em especial dum rapaz, que de-repente se vê sem fortuna e na necessidade de defrontar e resolver todos os problemas da luta pela vida — sejam quais forem as personagens e os ambientes, Aldington é sempre, sem um desfalecimento, o feroz denunciador das traições à vida bela e sã, caricaturizando sem piedade as figuras em que encarna a falsidade, a cobardia, os falsos pudores, a moral de classe. Digamos pois desde já que nenhum romance de Aldington é uma obra «desinteressada», isto é, orientada pelo puro deleite de imaginar destinos. Não, a arte de Aldington é profundamente *tendenciosa*, querendo eu dizer com esta palavra que a considero ditada, não apenas pelo espectador, mas principalmente pelo «actor». Na verdade, tal como sucede com Lawrence, também as personagens de Aldington nunca lhe são indiferentes, e se estão nos seus romances é porque têm uma parte activa numa luta que põe frente a frente os que aspiram a uma vida que seja de facto uma «vida própria» e os que estão dispostos a tôdas as abdicações logo que a sociedade lhes concede dinheiro e consideração. O leitor terá já concluído que os romances de Aldington são «contra a burguesia»: nada mais certo, se por esta fácil simplificação entendermos não pròpriamente uma classe, mas um espírito, espírito que tanto pode encontrar-se nos aristocratas como nos proletários, além de nos burgueses. Aldington optou pela vida contra a morte — e também aqui devemos lembrar Lawrence, cuja influência sôbre o autor de *Very Heaven* é inegável (aliás devem-se a

êste algumas das páginas mais compreensivas que sôbre o tão mal compreendido autor de *Lady Chaterley's Lover* se têm escrito: o prefácio de *Apocalypse* e um pequeno estudo publicado pelo editor Chatto & Windus). Com efeito, quando, depois das páginas de funda amargura e desespêro de *Death of a Hero*, e da história pessimista e sombria da vida falhada da *Filha do Coronel*, Aldington nos dá *All Men Are Enemies*, por muito amargas experiências e violentas lutas que essa obra nos apresente, é o amor da vida, a maravilhosa criação dum belo destino por dois seres que conseguem vencer tôdas as fôrças hostis para as entregarem completamente um ao outro na mais luminosa e solar paixão, que assume o lugar de destaque na obra, que lhe dá o mais profundo significado, o autêntico *sentido* — e Lawrence não foi estranho a essa nova direcção da obra de Aldington. Contudo, nada mais diferente de Lawrence do que Aldington: o que naquele se perde em meandros de apocalípticas ideas sôbre a vida, as relações dos sexos, o cosmos, etc., transforma-se neste em luminosa captação da «sinceridade» e da «naturalidade» pagãs, ganha em natural abandôno o que *perde* de voluntária teorização.

Pode dizer-se que *Very Heaven* está mais na linha de *The Colonel's Daugther* do que de *All Men Are Enemies*, embora Chris, a quem podemos considerar a personagem essencial do romance, represente nêle a vida sacrificada, a juventude vítima dos preconceitos das velhas gerações — mas vida e juventude sacrificadas que se revoltam, que têm consciência do que nelas é vencido pelas fôrças (não seria melhor: pelas inércias?) contrárias ao livre desenvolvimento da personalidade, à possibilidade duma vida econòmicamente independente, sem compromissos e sem transigências para com os tabus duma sociedade que endeusa a Aparência e a Hipocrisia. A-pesar-desta rebelião, alheia de *The Colonel's Daughter*, *Very Heaven* não deixa de ser predominantemente, um livro de «oposição», um livro *anti-...*; mesmo o que há nas suas páginas de afirmativo não deixa de ser um pouco frágil sob o ponto de vista do equilíbrio interno do romance, visto estar mais nas afirmações de certas personagens do que pròpriamente explícito na acção. Num resumo muito infiel, pode dizer-se que *Very Heaven*, mais do que a história de algumas figuras, é a duma forma de opressão para a qual essas figuras não estão senão como exemplificações. Essa opressão é aqui por um lado a da mãi ciosa da «categoria», e que, perdida a fortuna, não tem escrúpulos em sacrificar a felicidade dos filhos ao que para ela é mais importante: manter essa categoria por meio de casamentos ricos; e não deixará de dizer: «Eu, que sempre me sacrifiquei pelos filhos...» e o dramático é que o diz convictamente. Por outro lado vemos a referida opressão sob a forma do que Chris tem de suportar para ganhar a vida, e Aldington sintetiza na magnífica caricatura do riquíssimo Mr. Ripplesmere o vazio, a absoluta deshumanidade de certos homens a quem o dinheiro deu uma estranha incapacidade para terem consciência do que é a vida, a quem, inclusivè, tirou a possibilidade de saberem ser felizes. Entre a família que abandona para «fazer a sua própria vida», e os Ripplesmere que lhe dão a ganhar o amargo pão de que se vive, Chris vai realizando experiências em

que as suas ideas se vão tornando carne. Parece-me, contudo, que Aldington abandonou a sua personagem central quando esta mais nos ia interessar: depois da sua viagem através da França, da Espanha e de Portugal, acompanhando Mr. Chepston, o seu mestre de Oxford, que incarna no romance a falsa ciência, a convencional admiração pela poeira dos séculos, a cultura livresca, e que abandona Chris numa praia de Portugal depois de êste lhe ter dito meia dúzia de verdades demasiado duras para a sua susceptibilidade de *don*, depois da sua viagem, dizia eu, é que mais nos interessaria saber e ver as reacções de Chris, sem emprêgo (também Mr. Ripplesmere ouvira algumas duras verdades que o tinham levado a despedir o secretário que não sabia respeitar-lhe as libras), tendo apenas de luminoso no futuro próximo o amor de Marta (o qual parece porém não lhe valer no angustioso monólogo com que o livro termina). É certo que os seus últimos pensamentos são de confiança no homem, mas mais do que isso nos interessaria a própria tentativa de Chris para se fazer definitivamente um destino seu. Mas, se Aldington terminou aí o seu romance, é porque lhe importava mais dar-nos aquela parte da experiência de Chris.

Esta nota ficaria demasiado incompleta se não me referisse, por brevemente que seja, aos admiráveis tipos de Franck e de Nell, duma extraordinária verdade a-pesar-do que pode haver de um pouco caricatural em certos traços e em certas atitudes, assim como ao vigor, à impetuosidade, por assim dizer, que Aldington dá a todo o desenvolvimento do romance, naquela sua maneira directa, simples e nada *literária* (no mau sentido da palavra) que caracteriza o seu estilo. E como não dedicar uma referência especial às cenas de amor, à tradução dos sentimentos amorosos, no que Aldington me parece ser duma humanidade bem rara — duma humanidade que só certos artistas do nosso tempo, e não muitos, atingiram — e aqui, mais uma vez, o nome de D. H. Lawrence tem de ser evocado, pois, mau grado o muito que haja de discutível nas suas ideas, fica invulnerável a grandeza com que êle trouxe o amor e as relações entre os sexos até ao plano puramente e totalmente humano.

ADOLFO CASAIS MONTEIRO.

JORNAL

MIGUEL DE SÁ E MELO

A Revista de Portugal deve a Miguel de Sá e Melo, morto desastradamente aos vinte e quatro anos, algumas palavras de agradecimento e saudade. O entusiasmo juvenil e forte por êle pôsto ao serviço das causas que tocavam ao seu espírito esteve connosco desde a hora em que se pensou na publicação da Revista de Portugal, e, se o seu nome não assinou algumas páginas dela, isso deve atribuir-se à doença que lhe trouxe a morte.

Curta foi a sua passagem pelo mundo. Ficam dela, porém, algumas lembranças delicadas e exemplares. Miguel de Sá e Melo foi um católico cheio de inquietação. Alma e inteligência permitiam-lhe dar a sua estima intelectual a tôdas as obras livres e belas do espírito.

O seu único e curto livro publicado, *O Aceno de Deus na Poesia de José Régio*, é um dos trabalhos mais compreensivos e originais que um poeta moderno tem merecido no nosso país. Miguel de Sá e Melo pôde ver na obra do autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* um caminho sinuoso para Deus. E, antes que José Régio chegasse ao fim do caminho, ao ponto onde o seu crítico talvez o desejasse ver, êste desceu à imperfeição católica do poeta e admirou e louvou as suas poesias, confessando que «nunca ninguém conseguiu despertar-lhe curiosidades tão fundas pelo complexo da nossa alma labiríntica, pelo seu redemoinho de sentimentos contraditórios».

Em Portugal estas confissões são raras. Que nada mais houvesse para uma lembrança triste de companheiro perdido — mas havia... — esta breve e saudosa nota estava justificada.

TEATRO A SÉRIO

Um grupo de estudantes de Coimbra, que, a avaliar pela sua designação de «Fado Académico», não devia ir muito longe, foi até uma simpática e escorreita interpretação de Gil Vicente. Por inteiro, levaram a *Farsa de Inês Pereira*. Mas não se esqueceram de salpicar o espectáculo com alguns troços vivamente cénicos da obra do mestre, como a súplica da mulher cananeia, o

diálogo de Todo-o-Mundo e Ninguém, e outros. O estudante Denis Jacinto portou-se melhor no vilão da Beira que muito actor de fama; a menina D. Maria José Navarro de Oliveira fêz uma Leonor Vaz ali viva. E todos os rapazes andaram bastante bem.

Esta bela sessão vicentina de Coimbra deve-se à pureza que Paulo Quintela, o animador do grupo reünido pelo estudante Xabregas, encontrou e soube manter intacta nos seus intérpretes de Gil Vicente. Parecia que nos tinham varrido da memória todos os miasmas enfáticos do pobre teatro português. Antes de subir o pano, o Prof. Manuel Lopes de Almeida disse umas palavras justas, de que nos é grato reter a menção de Frederico Garcia Lorca como um dos renovadores do espírito de trupe na representação de um teatro universal e humano.

NOTA SÔBRE OS POEMAS DE FERNANDO PESSOA

Os poemas de Fernando Pessoa que se inserem neste número da Revista de Portugal foram por mim escolhidos entre os seus inéditos, a cuja catalogação Luiz de Montalvor e eu estamos procedendo há vários meses. É cedo para fazer qualquer referência a êsses papéis que o poeta guardou, numa estranha previsão de morte próxima, um pouco desordenadamente.

Em Novembro deve aparecer o primeiro volume das obras completas de Fernando Pessoa, publicadas segundo um plano tanto quanto possível previsto pelo poeta. Essa edição será inteiramente custeada pela família de Fernando Pessoa, que pensa instituir um prémio literário com os possíveis réditos dela.

Como muitos poemas de Fernando Pessoa foram guardados por êle sem assinatura, torna-se delicado atribui-los àqueles dos seus heterónimos a que realmente devem pertencer. Eis porque são da minha responsabilidade as atribuïções dos poemas nesta revista publicados respectivamente a Fernando Pessoa e Álvaro de Campos. Suponho ter-lhes dado a paternidade requerida pela sua forma, inspiração e espírito. Em todo o caso não posso deixar de frisar que essa atribuïção é da minha responsabilidade.

Num dos poemas de Álvaro de Campos há um lapso: êsse lapso é do original. Parece tratar-se de omissão de um verso que teria escapado quando o poeta copiou o poema à máquina. Tão belo é êsse poema que pensamos não o dever sacrificar a êsse pequeno lapso.

João Gaspar Simões.

PÁGINA INDISCRETA

O TEMPO É CARO... — Sabe tôda a gente em que difíceis condições trabalha o escritor português. Não podendo manter-se do seu trabalho de escritor, trabalho pelo menos tão exaustivo, tão persistente, tão digno de ser materialmente remunerado como qualquer outro, o escritor português que não seja rico (e ser rico é hoje uma excepção que, por minha parte, quási considero pouco honrosa) obriga-se a ter outra profissão. Suponhamos que estoutra profissão lhe toma quatro, cinco, seis ou sete horas por dia; o que é natural, ¿não é verdade? Atendamos também a que todo o escritor precisa de horas de ociosidade e devaneio, de meditação e reflexão, de observação, investigação, divertimento e repouso. E lembremos que ainda outras horas lhe são necessárias para o estudo, a leitura, e, finalmente, a realização, digamos técnica, material, da sua obra. Pregunto: ¿Sobram muitas horas ao pobre do homem, se concedermos que também tenha de dormir, comer, lavar-se, e satisfazer quaisquer necessidades comuns aos humanos? Pode êle responder a tôdas as cartas que se lembram de lhe escrever, quantas com recomendações de urgência? É-lhe fácil satisfazer a todos os pedidos de colaboração que lhe dirijam jornais e revistas? agradecer e criticar com o requerido escrúpulo todos os livros que tenham a amabilidade de lhe enviar? recomendar ao público tôdas as produções dos amigos e conhecidos..., como quási todos êles esperam? Pensai um instantinho, senhores! O escritor português não pode dar-se ao luxo de ter secretários ou secretárias...

Não foi sem previsão que a esta página chamei *indiscreta*: Aqui vai uma indiscreção, e tanto mais antipática quanto pode parecer respirar uma certa basófia parva; mas tem de ser, aí vai: Várias vezes recebo pedidos de colaboração, ofertas de livros, remessa de cartas ou jornais, — a que nem sempre correspondo; ou só tarde. E uma grande mágoa me fica a doer: O desconhecido (ou conhecido) amigo que tão gentilmente me enviava o seu livro, me fazia o seu pedido de colaboração, me mostrava o seu artigo publicado num jornal ou se me abria numa carta, — pode o meu silêncio transformá-lo num inimigo, num ressentido, num céptico. Tremenda responsabilidade, pois, a dum silêncio que pode ser interpretado como indiferença, desprêzo, ingratidão, pedantismo, frieza de alma, desinterêsse de espírito, deshumanidade..., eu sei lá!

Meus amigos que vos lembrais de mim!: Dai-me mais esta prova de generosidade: Perdoai se nem sempre vos respondo ou correspondo. Os livros, os jornais, as cartas que de vós recebo, consideraria eu da maior grossaria não os ler. Sempre os leio; mas de-vagar, quando posso. Para mais, nem sempre tenho tempo. A razão do meu silêncio é só esta: NÃO TENHO TEMPO! Considerai que algumas vezes o escritor português se vê perante êste dilema: Ou sacrificar a sua actividade de escritor (digamos a realização da sua obra) aos deveres duma activa convivência intelectual, social, mundana, ou sacrificar êstes àquela.

JOSÉ RÉGIO.

UMA PÁGINA DE DIÁRIO

S. Martinho,

Páscoa de 1938.

Sábado. — Êste Trás-os-Montes da minha alma! Atravessa-se o Marão e entra-se logo no paraíso! Pelo menos vê-se Nosso Senhor Jesus Cristo em carne e ôsso e anda-se com êle de camionette. Guia o Gateiras. E Nosso Senhor, que vai representar a Sabrosa, compra bilhete no Tabuada e embarca a meu lado. Usa cabelo à poeta, e já tem pouco. Leva a caixa da maquilhagem sôbre os joelhos e vai sério. Em Constantim bebe um copo do tinto para à noite ter sangue no Calvário. Tudo como vem nos Evangelhos, porque diz: êste é o meu sangue...

E anda a gente lá por baixo a ser livre pensador!

Domingo. — Tinha setenta e oito anos. Cancro da mama. Sempre a cobrir o peito. Sempre a puxar a camisa suja e a tapar aquilo que foi outrora um seio e é hoje um fole imenso, dentro do qual medra o «bicho». Se tinha frio. Que não, que não tinha frio. Tapava porque tinha vergonha. E còrou de pudor a coitada da velhinha.

Segunda. — A-pesar-da distância, da ronda cerrada destas fragas e da cara de poucos amigos da Purificação do correio, conseguiu chegar hoje até mim uma carta de Coimbra. Literatura. E o velho vício acordou dentro de mim, numa saudade de fumador pelo cigarro abandonado por conselho médico. Mas quando ia a pegar na pena para responder, o meu velho lôbo de Alsácia, o *Leal*, protestou. Daí a pouco era a voz grave do negrilho a ralhar comigo. Que não, que ali era tudo paz e sinceridade...

E a carta ficou sem resposta.

Têrça. — Tirei hoje o leite à cabra. Mas a minha mão não é mais a mão justa do lavrador que conhece a medida da sua fome. Tirei tudo. Sequei tudo. Deixei o cabrito sem ração. Meu pai olhou-me desanimado, e a cabra também.

Quarta. — Veiu o Seara. Vem sempre. O reumatismo geme-o como meu pai faz às varas da vinha. Mas, torcidinho, vem sempre. E arregala os grandes olhos, puxa as guias do bigode e acaba por concluir que estou mais magro. Depois a sua Silvina, coitada... E o seu filho que lá anda pela Baía... E o seu genro... Quando chega à letra de dois contos, chora. E só há-de alegrar os olhos novamente em Setembro, quando de novo eu vier, e êle novamente vier ver se estou mais gordo ou mais magro.

Quinta. — Volto àmanhã. Uma semana. É pouco. Precisava de bem mais. Mas assim mesmo já levo terra nas unhas que dava para a Central inteira.

Preciso disto. Necessito de quando em quando vir enxertar a debilidade nesta cepa. Só assim tenho depois fôrças para não abrir em soluços quando, sentado na fila M do Avenida, vejo a Silvia Sidney atravessar o calvário de uma rua de Nova York.

MIGUEL TORGA.

AQUARIO

★ Diabo! Gostava de ler tão bem, tão conscienciosamente, tirando tanto proveito, êste livro rico e profundo, que acabo por pô-lo de lado adiando a sua leitura para um momento mais repousado da minha vida — e por me lançar sôbre a primeira imbecilidade que me cai nas mãos, e sôbre a qual eu posso indiferentemente reflectir ou dormitar.

★ Mas não será no fundo um tudo nada deselegante — para sermos mais claros: uma atitude de mesquinho e obcecado e trémulo egoísmo — esta preocupação do *próprio* destino além túmulo, êste pesadelo da *própria* salvação e perduração? Não seria pelo menos um pouco mais «decente» que se pensasse nessa eternidade de preferência a respeito dos outros e, no que diz respeito a si mesmo, cada qual, corajosamente, abdicasse, desistisse, renunciasse a qualquer projecto para o «futuro», cada qual, em suma, se resignasse a perder definitivamente o seu «eu»?

★ «Homenagem aos escritores mortos!...» (Pão aos escritores vivos!...)

★ Aquele homem lá ia vivendo como podia: fornecendo aos pessimistas notícias maravilhosas sôbre uma coisa que no fundo lhe era totalmente indiferente. E os outros escutavam-no (no fundo talvez sem o acreditar) e sentiam-se aliviados e um pouco reconfortados. Há tantas maneiras de ganhar a vida! Negociante de ilusões! negociante de esperanças!

★ O processo pedagógico dêsse homem? Muito simples: injecções de má consciência. Mas perigoso para o terapeuta? Evidentemente.

JOSÉ BACELAR.

UMA EXPOSIÇÃO DE FERROS

Lourenço Chaves de Almeida levou a Lisboa, em Maio, uma colecção de admiráveis peças de ferro forjado, que representam principalmente a sua

actividade dos últimos anos. Tôda a gente culta conhece êste grande ferreiro, artisticamente formado nas tradições da Escola Livre das Artes do Desenho, que António Augusto Gonçalves criou e inspirou em Coimbra. O lampadário da Batalha deu-lhe uma voga súbita, que Afonso Lopes Vieira e alguns coleccionadores de obras de arte ajudaram a consolidar.

A nós interessa-nos sobretudo neste mestre o arrôjo e virtuosismo das suas composições de aparato. O seu estilo, sempre atraído para a riqueza e para o obstáculo técnico, é quente e exuberante. Quando teremos, voltado para as formas rápidas e desordenadas da nossa época, um ferreiro dêste poder?

ARTE GRÁFICA E ILUSTRAÇÃO

Com o título: *Quelques Images de l'Art Populaire Portugais*, publicou o Secretariado da Propaganda Nacional um album destinado a mostrar no estranjeiro alguns aspectos da arte simples mas cheia de encanto do nosso povo.

As palavras do texto são de António Ferro e Augusto Pinto. O que merece, porém, uma referência especial é a forma como esta amostra é dada, numa edição que impõe o artista que a dirigiu e os anónimos artífices que a executaram. Êsse artista é o pintor Paulo, que se afirma com êste trabalho não só um dos poucos ilustradores de livro com que a nossa geração pode contar, mas também um realizador gráfico de recursos verdadeiramente notáveis.

Num país como o nosso, onde os negociantes de livros se julgam editores, escolhem os originais e dirigem o trabalho gráfico, é natural que Paulo a estas horas ainda não tenha recebido uma única chamada para ser-lhe entregue, confiadamente, a direcção gráfica de qualquer livro.

Pois basta olhar *Quelques Images* para, quem tenha olhos de ver, sentir que há em Portugal um artista que, nesta especialidade, não fica diminuído quando confrontado com os seus congéneres dessas Europas. A singeleza elegante das pinturinhas, a fantasia sóbria das *manchas* tipográficas, o bom gôsto na combinação de coloridos, o arranjo tão equilibrado da ilustração, pequeninas notas avulsas cheias de graça e delicadeza, formam um conjunto em frente de que não se pode deixar de pedir *bis*.

LÁPIDES POÉTICAS

Portugal continua a não esquecer a lápide como passaporte de glória. É simpático. Simpático, sobretudo, se nos lembrarmos que a iniciativa das comemorações líticas parte em geral de pessoas que não têm à mão meios mais duradoiros e eficazes de prestar homenagem ao espírito. E diga-se também: simpático porque nós somos da mesma massa dos romanos, grandes consumidores do cartaz

de pedra. Mas não seria bom aproveitar êsse passageiro interêsse municipal pelos escritores mortos para os fazer mais realmente conhecidos? Sobretudo, variar as formas sociais de homenagem. Onde estão os « grupos de amigos » dos grandes? A Casa de Garrett? (não a da metáfora, entre a Estação do Rossio e as Portas de Santo Antão). A Casa de Herculano? A de Eça ou de Antero? Num país tão arqueológico, não haver alguém que trate disto!

CORREIO

★ As relações entre as duas literaturas de língua portuguesa intensificam-se dia a dia: os autores correspondem-se, trocam livros, recebem por cada mala uma nova revelação. Pela parte que nos toca, muito devemos à acção da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro, ao escritor Marques Rebêlo e ao nosso correspondente no Brasil, António Amorim. Nem esquecemos os contactos que João de Barros e Nuno Simões nos têm proporcionado. Citar os nomes dos nossos camaradas brasileiros de velha data que nos vão levando ao convívio de outros escritores seria um nunca acabar.

★ Vai aparecer em breve a *Revista do Brasil*, em que devem juntar-se os melhores nomes da literatura daquele país. Para o primeiro número anuncia-se colaboração portuguesa de José Régio e Casais Monteiro.

★ Revistas brasileiras que recebemos regularmente: *Lanterna Verde*, *Revista Académica*, *Boletim de Ariel*, *Problemas* e *Esfera*.

★ O n.º 6 de *Lanterna Verde*, excelente publicação da Sociedade Filipe de Oliveira, dá conta da actividade dessa instituïção, de tão grande alcance na vida literária do Brasil.

Além da concessão do prémio anual Filipe de Oliveira, ao livro *Machado de Assis*, de Lúcia Miguel Pereira, da reedição de *Vida Extinta* e *Alguns Poemas* do patrono da Sociedade, e de subsídios a várias edições, concedeu a Sociedade o prémio de 10.000$000 a Manuel Bandeira, nosso colaborador, pelo conjunto da sua obra « tomando assim posição pelo espírito, pela glória verdadeira e pura, pela poesia ».

★ António Botto prepara um livro sôbre Fernando Pessoa. Quando é que os outros amigos do poeta nos contam as suas memórias?

★ Miguel Torga tem no prelo *O Terceiro Dia da Criação do Mundo*, romance, a sair em Outubro.

★ No próximo número criticaremos, entre outros livros: *Páginas de Política*, de Raúl Proença; o *Romance no Século XVII*, de Alberto Xavier;

Pedagogia e *Universalismo*, de José Bacelar; *O Cepticismo de Francisco Sanches*, de Eduardo Coelho; *Situação Valorativa do Positivismo*, de Delfim Santos; *Ana Paula*, de Joaquim Paço de Arcos; *Ainda*, de Saú Dias.

★ *Fascinação*, que publicamos neste número, é o XI capítulo de um romance que João Gaspar Simões tem em preparação: *Há aqui um círculo vicioso*. Ressalvamos duas gralhas tremendas: em vez de «o copo devia estar dentro da escôva dos dentes» leia-se «o copo devia ter dentro a escôva dos dentes» (evidentemente...). Isto na pág. 514, linhas 8 e 9. A outra gralha vem nas páginas 524-525. O período: «Estava sob o domínio de um regime de fôrças imperiosas e cegas» deveria ser incluído no parágrafo anterior, de forma que a fala de Juvenal recomeçasse: «Perdôe-me, Francine...»

ÍNDICE

Pág.

AFFONSO (SARAH)

DESENHO 347

ALDINGTON (RICHARD)

VID. CRITICA DE CASAIS A *VERY HEAVEN*... 641

ALMEIDA (ANTÓNIO RAMOS DE)

CRITICA A *EPOPEIAS*, POR ANTÓNIO MARQUES MATIAS 129
E A *RELEVOS*, POR FERNANDO NAMORA 448
CRITICA A *INSTANTES*, POR JOÃO JOSÉ COCHOFEL, VID. CRITICA DE ALBANO NOGUEIRA A *SINAL DE ALARME* 447

ALMEIDA (JOSÉ AMÉRICO DE)

VID. CRITICA DE CASAIS A *BAGACEIRA*... 138

ALMEIDA (VIEIRA DE)

OS CONCERTOS DA UNIVERSIDADE... 286

ALVES (JOÃO)

VID. CRITICA DE GUILHERME DE CASTILHO A *O GÊNIO DE VILA-MOURA* 318

AMADO (FERNANDO)

PRIMEIRO DIALOGO SÔBRE A PINTURA... 261
SEGUNDO DIALOGO SÔBRE A PINTURA... 407
A EXPOSIÇÃO DE PINTURA DE MAGALHÃES FILHO E FREDERICO GEORGE 471

PÁG.

AMADO (JORGE)

VID. CRITICA DE ALBANO NOGUEIRA AOS *CAPITAIS DA AREIA*... 322

AMARANTE (PEDRO)

CRITICA A *REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE (NUMÉRO CONSACRÉ AU PORTUGAL)*... 465

AMEAL (JOÃO)

VID. CRITICA DE JOSÉ NEIVA A *S. TOMAZ DE AQUINO* 463

ANJOS (CIRO DOS)

VID. CRITICA DE CASAIS AO *AMANUENSE BELMIRO* 477

ANSELMO (MANUEL)

CRITICA A *EXPERIÊNCIA*, POR MARTINHO NOBRE DE MELO... 313
CRITICA A *PORTUGAL*, POEMAS POR RAMIRO GUEDES DE CAMPOS... 449
CRITICA A *BÚSSULA DOIDA*, POR ALEIXO RIBEIRO... 623

BACELAR (JOSÉ)

AQUARIO 250
VID. CRITICA DE GUILHERME DE CASTILHO A *REVISÃO* 131

BANDEIRA (MANUEL)

DESAFIO 511
CANÇÃO 511
VID. CRITICA DE CASAIS A *ANTOLOGIA DOS POETAS BRASILEIROS DA FASE ROMANTICA* 137

BARROS (JOÃO DE)

VID. CRITICA DE CIDADE A *PANEGIRICOS*, ED. LAPA 295

BASTOS (RACHEL)

VID. CRITICA DE CASAIS A *UM FIO DE MÚSICA*... ... 312

PÁG.

BENOIT (FRANCINE)

BALANÇO MUSICAL 1936-1937 : LISBOA 149
OS CONCERTOS EM LISBOA ... ... 285, 439 e 610

BERGSON (HENRI)

VID. CRITICA DE SANT'ANA DIONISIO AO *ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO BERGSONISTA* DE GUILHERME DE CASTILHO 134
VID. NOTA DE SANT'ANNA DIONISIO SÔBRE *A COMUNICAÇÃO DE BERGSON AO CONGRESSO DE FILOSOFIA DO CENTENARIO DE DESCARTES* ... 135

BOTELHO (CARLOS)

VID. CRÍTICA DE CARLOS QUEIROZ A SUA EXPOSIÇÃO 609

BOTTO (ANTÓNIO)

CANÇÃO ... ... 172 e 570
VID. CRÍTICA DE CASAIS A *NOVE DE ABRIL* 315
VID. CRÍTICA DE CASAIS A *VIDA QUE TE DEI* 615

BRAGA (TEÓFILO)

CARTA A FRANCISCO MARIA SUPICO 497
CARTA A CUNHA VASCO 499

BUGALHO (FRANCISCO)

PARTIDA 400

CAMPOS (ÁLVARO DE)

(UM DOS HETERÓNIMOS DE FERNANDO PESSOA)

DOIS POEMAS 506

CAMPOS (RAMIRO GUEDES DE)

VID. CRITICA DE ANSELMO A *PORTUGAL* 449

PÁG.

CAPASSO (ALDO)

NOTA SÔBRE UMBERTO SABA, TRAD. DE ALICE GOMES E ADOLFO CASAIS MONTEIRO... 420
VID. *COLABORAÇÃO ESTRANJEIRA* 486

CARDOSO (LÚCIO)

VID. CRÍTICA DE CASAIS A *SALGUEIRO* 138

CASSOU (JEAN)

VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO A *POUR LA POÉSIE*, I ... 141

CASTILHO (GUILHERME DE)

CRÍTICA A *REVISÃO*, I-II, POR JOSÉ BACELAR 131
CRÍTICA A *O GÊNIO DE VILA-MOURA*, POR JOÃO ALVES 318
CRÍTICA A *PUREZA*, POR JOSÉ LINS DO RÊGO... ... 324
CRÍTICA A *POEMAS*, POR ADALGISA NERY... 474
VID. CRÍTICA DE SANT'ANNA AO *ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO BERGSONISTA* 134

CHAGAS (JOÃO)

VID. CÂMARA REYS, *A-PROPÓSITO DA «SYLVA DE CONCEITOS»*... 487

CIDADE (HERNÂNI)

CRÍTICA A *PANEGÍRICOS*, POR JOÃO DE BARROS, ED. LAPA 295
CRÍTICA AO *ANASTÁCIO DA CUNHA*, DE AQUILINO... 629

COCHOFEL (JOÃO JOSÉ)

VID. CRÍTICA DE RAMOS DE ALMEIDA A *INSTANTES* 448

COCTEAU (JEAN)

VID. CRÍTICA DE CASAIS A *LES CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE* 326

COUTO (DIOGO DO)

VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO AO *SOLDADO PRÁTICO*... 614

Pág.

COUTO (RIBEIRO)

CABIÚNA 166
BERCEUSE DA HORA AMOROSA... 167
CANTAR DE AMIGO 168

D'ANNUNZIO (GABRIEL)

VID. VITORINO NEMÉSIO, *NA MORTE DE D'ANNUNZIO* 419

DIAS (CARLOS MALHEIRO)

VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO A *CARTAS DE AMOR* ... 450

DIONÍSIO (MÁRIO)

VOLTA... 405

DIONÍSIO (SANT'ANNA)

UM PARALOGISMO DE ROMANCISTA 385
CRÍTICA AO *ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO BERGSONISTA* DE GUILHERME DE CASTILHO... 134
A COMUNICAÇÃO DE BERGSON AO CONGRESSO DE FILOSOFIA DO CENTENÁRIO DE DESCARTES ... 135
CRÍTICA A *DESPORTO, JÔGO E ARTE*, POR SÍLVIO LIMA 461
VID. CRÍTICA A *TANGENTES*, POR JOSÉ MARINHO... 319

DUARTE (AFONSO)

VIDA 14

ELOY (MÁRIO)

DESENHO 169
VID. *NOTA SÔBRE OS DESENHOS DE MÁRIO ELOY*, POR JOÃO GASPAR SIMÕES... 331

FALCO (JOÃO)

DISPARATES 153
PEQUENOS POEMAS MENTAIS... 355
CRÍTICA A *SEDUÇÃO*, POR JOSÉ MARMELO E SILVA 460
VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO A *OUTONO HAVIAS DE VIR* 125

PÁG.

FIGUEIREDO (CAMPOS DE)

VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO A *POEMAS DE SEMPRE*... 129

FIGUEIREDO (JOSÉ DE)

VID. *JOSÉ DE FIGUEIREDO* 334

FILHO (MAGALHÃES)

VID. CRÍTICA DE FERNANDO AMADO A SUA EXPOSIÇÃO DE PINTURA 471

FONSECA (BRANQUINHO DA)

VID. ANTÓNIO MADEIRA... 493

FONTES (AMANDO)

VID. CRÍTICA DE CASAIS AOS *CORUMBAS* 138

FREYRE (GILBERTO)

VID. *NOTA SÔBRE GILBERTO FREYRE*, POR JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA 292

GARCIA (CHIANCA DE)

VID. CRÍTICA DE SERPA AO FILME *ROSA DO ADRO*... 473

GEORGE (FREDERICO)

VID. CRÍTICA DE FERNANDO AMADO A SUA EXPOSIÇÃO DE PINTURA... 471

GOMES (ALICE)

TRAD. (COM CASAIS) DA *NOTA SÔBRE UMBERTO SABA*, DE CAPASSO 420

GONZAGA (TOMÁS ANTÓNIO)

VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO *A MARILIA*... 443

Pág.

GRAÇA (FERNANDO LOPES)

REFLEXÕES SÔBRE A MÚSICA 146
A MÚSICA NA EXPOSIÇÃO DE PARIS 280
ATRAVÉS DOS CONCERTOS DE PARIS. OBRAS NOVAS 434

GUILLÉN (JORGE)

VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO A *CÂNTICO*... 479

HERCULANO (ALEXANDRE)

CARTAS ÍNTIMAS *(AO MARQUÊS DE SABUGOSA)* ... 1

HOUCADE (PIERRE)

A-PROPÓSITO DAS «REFLEXIONS SUR LE ROMAN» DE ALBERT THIBAUDET... 594

JONG (M. DE)

VID. CRÍTICA DE QUINTELA A *ENIGE OPMERKINGEN* 321

JÚLIO

DESENHO 8

LAPA (MANUEL RODRIGUES)

VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO AS *OBRAS COMPLETAS* DE SÁ DE MIRANDA, I 118
VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO A *MARÍLIA* DE GONZAGA 443
VID. CRÍTICA DE CIDADE A *PANEGÍRICOS* DE BARROS 295

LARANJEIRA (MANUEL)

CARTA A ANTÓNIO PATRÍCIO 341
CARTA A MIGUEL DE UNAMUNO 342

LAWRENCE (D.-H.)

DONA ESPÔSA (TRAD. DE PAULO QUINTELA) 145 e 328
ALEGRIA DA MORTE (TRAD. DE PAULO QUINTELA) 146
VID. *SELECTED POEMS*, DE D.-H. LAWRENCE, POR PAULO QUINTELA 144

PÁG.

LIMA (JORGE DE)

O ÚLTIMO ESPECTACULO... 11
DORME! DORME!... 12
PAISAGENS DO SONHO 12
ESMOLA 13

LIMA (SÍLVIO)

VID. CRÍTICA DE SANT'ANA A *DESPORTO*... 461

MACEDO (DIOGO DE)

O «DESTERRADO» (TRECHO DUM LIVRO QUE FICOU A MEIO) 370

MADEIRA (ANTÓNIO)

RÃS (EPISÓDIO DE CIRCO EM UM ACTO) 378
VID. CRÍTICA DE RÉGIO A *CAMINHOS MAGNÉTICOS* 457
VID. *ANTÓNIO MADEIRA*... 493

MARINHO (JOSÉ)

SÔBRE O JUIZO TACITO... 391
VID. CRÍTICA A *TANGENTES* DE SANT'ANNA DIONÍSIO 318

MASSIS (HENRI)

VID. CRÍTICA DE CASAIS AO *DRAME DE MARCEL PROUST* 640

MATIAS (ANTÓNIO MARQUES)

VID. CRÍTICA DE RAMOS DE ALMEIDA A *EPOPEIAS* 129

MEIRELES (CECÍLIA)

METAMORFOSE 350
HORÓSCOPO 351
TENTATIVA 352
VID. *COLABORAÇÃO ESTRANJEIRA* 486

MELO (MARTINHO NOBRE DE)

VID. CRÍTICA DE ANSELMO A *EXPERIÊNCIA* 313

PÁG.

MELO (PEDRO HOMEM DE)

VID. CRITICA DE SERPA A *JARDINS SUSPENSOS* ... 301

MERÊA (PAULO)

VID. CRITICA DE NEMÉSIO A *NOVOS ESTUDOS DE HISTÓRIA DO DIREITO* 468

MIRANDA (SÁ DE)

VID. CRITICA DE NEMÉSIO AS *OBRAS COMPLETAS*, ED. LAPA 118

MONTEIRO (ADOLFO CASAIS)

A POESIA DE JULES SUPERVIELLE (ENSAIO) 59 e 224
VOZES DA NOITE (POEMA) 572
TERRA MORTA (POEMA) 573
PRESENÇA DA MORTE (POEMA) 573
CRÍTICA A *O OUTRO LIVRO DE JOB*, POR MIGUEL TORGA 119
CRÍTICA A *ANTOLOGIA DOS POETAS BRASILEIROS DA FASE ROMANTICA*, POR MANUEL BANDEIRA 137
CRÍTICA A *SALGUEIRO*, POR LÚCIO CARDOSO; *OS CORUMBAS*, POR AMANDO FONTES; *A BAGACEIRA*, POR JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA 138
CRÍTICA A *CASA FECHADA*, POR VITORINO NEMÉSIO; *AVENTURA*, POR JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA; *UM FIO DE MÚSICA*, POR RACHEL BASTOS 308
CRÍTICA A *NOVE DE ABRIL*, POR ANTÓNIO BOTTO 315
CRÍTICA A *LES CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE*, POR JEAN COCTEAU 326
TRADUÇÃO, COM ALICE GOMES, DA *NOTA SÔBRE UMBERTO SABA* DE ALDO CAPASSO 420
CRÍTICA: *MANUEL BANDEIRA* ... ... 425 e 597
CRÍTICA A *O AMANUENSE BELMIRO*, POR CIRO DOS ANJOS 477
CRÍTICA A *VIDA QUE TE DEI*, POR ANTÓNIO BOTTO 615
CRÍTICA AO *DRAME DE MARCEL PROVOT*, DE HENRI MASSIS 640
CRÍTICA A *VERY HEAVEN*, DE RICHARD ALDINGTON 641
VID. CRÍTICA DE ALBANO NOGUEIRA A *SEMPRE E SEM FIM* 121

PÁG.

MUNTHE (AXEL)

VID. CRITICA DE ALBANO NOGUEIRA A *HOMENS E BICHOS* 330

NAMORA (FERNANDO)

VID. CRITICA DE RAMOS DE ALMEIDA A *RELEVOS* 448

NASCIMENTO (JOÃO CABRAL DO)

VID. CRITICA DE NEMÉSIO A *POESIAS ESCOLHIDAS* 446

NEGREIROS (JOSÉ DE ALMADA)

O TIO (COM UM DESENHO)... 173
VID. CRITICA DE NEMÉSIO A *NOME DE GUERRA* ... 451

NEIVA (JOSÉ)

CRITICA A *S. TOMAZ DE AQUINO*, POR JOÃO AMEAL 463

NEMÉSIO (VITORINO)

BALADA PARA EMBALAR A MENINA 243
CANTO À BOA ESPERANÇA 246
O ESPELHO DA MORTE 575
CRITICA A *OBRAS COMPLETAS* DE SÁ DE MIRANDA 118
CRITICA A *OUTONO HAVIAS DE VIR*, POR JOÃO FALCO 125
CRITICA A *ILHA DESERTA*, POR ANTÓNIO DE SOUSA 127
CRITICA A *POEMAS DE SEMPRE*, POR CAMPOS DE FIGUEIREDO 129
CRITICA A *POUR LA POÉSIE*, I, POR JEAN CASSOU... 141
CRITICA À *EXPOSIÇA DE DESENHOS HOLANDESES DE JERÓNIMO BOSCH A REMBRANDT* 288
CRITICA A *INDICIOS DE OIRO*, POR MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO 298
CRITICA A *S. BANABOIÃO, ANACORETA E MARTIR*, POR AQUILINO RIBEIRO... 302
CRITICA A *CRIAÇÃO DO MUNDO (OS DOIS PRIMEIROS DIAS)*, POR MIGUEL TORGA 305
CRITICA: *NA MORTE DE D'ANNUNZIO*... 419
CRITICA A *MARILIA DE DIRCEU E MAIS POESIAS*, POR TOMÁS ANTÓNIO GONZAGA... 443

Pág.

CRÍTICA A *POESIAS ESCOLHIDAS*, POR JOÃO CABRAL DO NASCIMENTO 446
CRÍTICA A *CARTAS DE AMOR*, POR CARLOS MALHEIRO DIAS... 450
CRÍTICA A *NOME DE GUERRA*, POR JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS 451
CRÍTICA A *NOVOS ESTUDOS DE HISTÓRIA DO DIREITO*, POR PAULO MERÊA... 468
CRÍTICA A *CÂNTICO*, POR JORGE GUILLÉN... 479
CRÍTICA A *O SOLDADO PRÁTICO*, POR DIOGO DO COUTO 614
CRÍTICA A *PEDRA BONITA*, POR JOSÉ LINS DO RÊGO 635
CRÍTICA A *PAUL VALÉRY*, POR EMILIE NOULET ... 637
CRÍTICA AO *PERFIL DE SALAZAR*, POR LUIZ TEIXEIRA 634
VID. CRÍTICA A *CASA FECHADA*, POR ADOLFO CASAIS MONTEIRO 308
VID. CRÍTICA A *VOYELLE PROMISE* E *O BICHO HARMONIOSO*, POR ALBANO NOGUEIRA... 617

NERY (ADALGISA)

CRÍTICA DE GUILHERME DE CASTILHO A *POEMAS* 474

NOGUEIRA (ALBANO)

CRÍTICA A *SEMPRE E SEM FIM*, POR ADOLFO CASAIS MONTEIRO 121
CRÍTICA A *CAPITÃIS DA AREIA*, POR JORGE AMADO 322
CRÍTICA A *HOMENS E BICHOS*, POR AXEL MUNTHE 330
CRÍTICA A *SINAL DE ALARME*, POR ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA... 447
CRÍTICA A *FAUX-PASSEPORTS*, POR CHARLES PLISNIER 484
CRÍTICA A *VOYELLE PROMISE* E *O BICHO HARMONIOSO* DE NEMÉSIO... 617
CRÍTICA ÀS *TRÊS PESSOAS*, DE POLÍBIO GOMES DOS SANTOS 622
CRÍTICA A *NOVOS TEMAS*, DE JOÃO GASPAR SIMÕES 626

NOULET (ÉMILIE)

VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO A *PAUL VALÉRY* 637

PÁG.

OLIVEIRA (JOSÉ OSÓRIO DE)

NOTA SÔBRE GILBERTO FREYRE... 292
VID. CRITICA DE CASAIS A *AVENTURA* 310

PASCOAIS (TEIXEIRA DE)

A ALMA 171

PAULO

DESENHO 574

PESSOA (FERNANDO)

POESIAS 503
VID. *UMA OPINIÃO DE FERNANDO PESSOA* 156
VID. *OBRAS DE FERNANDO PESSOA* 156
VID. CAMPOS (ÁLVARO DE) 506

PLISNIER (CHARLES)

VID. CRITICA DE ALBANO NOGUEIRA A *FAUX-PASSEPORTS* 484

PORFÍRIO (VENTURA)

DESENHO 170

PÔRTO (MANUELA)

VID. *UMA INTÉRPRETE DA POESIA MODERNA*... ... 493

POSSOZ (MILY)

DESENHO 510

QUEIROZ (CARLOS)

NO FUNDO DO TEJO... 95
ERICO VERISSIMO... 586
EXPOSIÇÃO DE CARLOS BOTELHO 609
VID. *UMA OPINIÃO DE PESSOA*... 339

PÁG.

QUEIROZ (EÇA DE)

VID. *UM PARALOGISMO DE ROMANCISTA*, POR SANT'ANNA DIONISIO 385

QUENTAL (ANTERO DE)

CARTA A ANTÓNIO DE AZEVEDO CASTELO-BRANCO 161
CARTA A JAIME DE MAGALHAIS LIMA... 163
VID. ANTÓNIO SÉRGIO, *TESE E ANTITESE NOS SONETOS DE ANTERO*... 16

QUINTANILHA (AURÉLIO)

O CONGRESSO DO PALACIO DA DESCOBERTA 414 e 582

QUINTELA (PAULO)

POEMAS DE RILKE (CARTA A VITORINO NEMÉSIO PARA SERVIR DE CREDENCIAL A ALGUMAS TRADUÇÕES) 214
SELECTED POEMS, DE D.-H. LAWRENCE: NOTA E TRADUÇÃO DOS POEMAS *DONA ESPÓSA* E *ALEGRIA DA MORTE*... 145
DONA ESPÓSA... 328
CRITICA A *ENIGE OPMERKINGEN OVER HET PORTUGUES EN DE PORTUGUESE LITERATUUR*, POR M. DE JONG... 321
CRITICA A *THE NEW CORPORATIVE STATE OF PORTUGAL*, POR GEORGE WEST 321

RÉGIO (JOSÉ)

JACOB E O ANJO... ... ... 33, 179 e 540

PAGINA INDISCRETA

PAGINA INDISCRETA... 154
O NOSSO TEATRO AFUNDA-SE! 154
A IMENSA EXPRESSÃO «HUMANIDADE» 335
PORMENORES DO NOSSO TEATRO CONTEMPORÂNEO 488
O TEMPO É CARO 647
CRITICA A *CAMINHOS MAGNÉTICOS*, CONTOS DE ANTÓNIO MADEIRA 457

PÁG.

RÊGO (JOSÉ LINS DO)

VID. CRITICA DE CASTILHO A *PUREZA*... 324
VID. CRITICA DE NEMÉSIO A *PEDRA BONITA* 635

REIS (SOARES DOS)

VID. DIOGO DE MACEDO, *O «DESTERRADO»*... ... 370
VID. *CASAS DE ARTISTAS* 339

REMBRANDT (O DESENHO HOLANDÊS, DE JERÓNIMO BOSCH A)

VID. CRITICA DE NEMÉSIO 288

REYS (CÂMARA)

A-PROPÓSITO DA «SYLVA DE CONCEITOS» DE JOÃO CHAGAS 487

RIBEIRO (ALEIXO)

VID. CRITICA DE ANSELMO A *BÚSSULA DOIDA*... ... 623

RIBEIRO (AQUILINO)

MADRUGADA 359
VID. CRITICA DE NEMÉSIO A *S. BANABOIÃO* 302
VID. CRITICA DE CIDADE A *ANASTACIO DA CUNHA* 629

RILKE (RAINER MARIA)

VID. PAULO QUINTELA, *POEMAS DE RILKE* 214

SABA (UMBERTO)

VID. *NOTA SÔBRE UMBERTO SABA*, DE ALDO CAPASSO 420

SÁ-CARNEIRO (MÁRIO DE)

SEXTA CANÇÃO DE DECLINIO 9
VID. *OBRAS DE SÁ-CARNEIRO* 157
VID. CRITICA DE NEMÉSIO A *INDICIOS DE OIRO* ... 298

PÁG.

SANTOS (DELFIM)

UM CONGRESSO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA... 268
HEIDEGGER E HŒLDERLIN 532

SANTOS (POLÍBIO GOMES DOS)

MEDITAÇÃO 403
VID. A CRÍTICA DE CASAIS ÀS *TRÊS PESSOAS* 622

SECRÉTAIN (ROGER)

VID. CRÍTICA DE GASPAR SIMÕES A *LES DESTINS DU POÈTE* 142

SÉRGIO (ANTÓNIO)

TESE E ANTITESE NOS SONETOS DE ANTERO... ... 16
VID. CRÍTICA DE ALBANO NOGUEIRA A TRADUÇÃO DE *HOMENS E BICHOS* DE AXEL MUNTHE POR SÉRGIO 330

SERPA (ALBERTO DE)

PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO... 248
CRÍTICA A *JARDINS SUSPENSOS*, DE PEDRO HOMEM DE MELO 301
CRÍTICA A *ROSA DO ADRO*, FILME DE CHIANCA DE GARCIA 473

SILVA (AGOSTINHO DA)

DIÁRIO 236

SILVA (JOSÉ MARMELO E)

VID. CRÍTICA DE JOÃO FALCO A *SEDUÇÃO* 460

SILVA (VIEIRA DA)

DESENHO 401

SIMÕES (JOÃO GASPAR)

DISCURSO SÔBRE A INUTILIDADE DA ARTE 110
FASCINAÇÃO 513

Pág.

DIALOGOS INÚTEIS ... ... 336 e 491
NOTA SÔBRE OS DESENHOS DE MÁRIO ELOY... ... 331
VID. A CRÍTICA DE NOGUEIRA A *NOVOS TEMAS* ... 626

SINDE (CARLOS)

CONCLUSÕES QUASI FINAIS (FRAGMENTO DUMA NOVELA) 97

SOUSA (ANTÓNIO DE)

LENDA DO PATO BRAVO... 93
CRÍTICA A *ILHA DESERTA*, POR VITORINO NEMÉSIO 127

SUPERVIELLE (JULES)

DIEU SURPRIS... 349
VID. ADOLFO CASAIS MONTEIRO, *A POESIA DE JULES SUPERVIELLE*... ... ... 59 e 224
VID. *COLABORAÇÃO ESTRANJEIRA* 486

TEIXEIRA (LUIZ)

VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO AO *PERFIL DE SALAZAR*... 634

THIBAUDET (ALBERT)

VID. HOURCADE (PIERRE)

TORGA (MIGUEL)

ALGUMAS HORAS DA CRIAÇÃO DO MUNDO... 83
MOISÉS 353
UMA PÁGINA DE DIÁRIO... ... ... 155, 337 e 648
VID. CRÍTICA DE CASAIS A *OUTRO LIVRO DE JOB*... 119
VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO A *CRIAÇÃO DO MUNDO (OS DOIS PRIMEIROS DIAS)*... 305

VALÉRY (PAUL)

VID. CRÍTICA DE NEMÉSIO AO *PAUL VALÉRY DE* E. NOULET, SEGUIDO DOS *FRAGMENTS DES MÉMOIRES D'UN POÈME*, DE VALÉRY... 638

PÁG.

VILA-MOURA (VISCONDE DE)

VID. CRÍTICA DE GUILHERME DE CASTILHO A *O GÉNIO DE VILA-MOURA*, POR JOÃO ALVES... ... 318

WEST (GEORGE)

VID. CRÍTICA DE QUINTELA A *THE NEW CORPORATIVE* 321

ÍNDICE DE «JORNAL»

COMENTARIOS OU SUELTOS DA REDACÇÃO

PÁG.

REVISTA DE PORTUGAL (ARTIGO DE APRESENTAÇÃO) 151
OBRAS DE FERNANDO PESSOA 156
OBRAS DE SÁ-CARNEIRO 157
CORREIO ... ... 157, 340, 495 e 651
LITERATURA COMPARATIVA 158
REVISTAS E JORNAIS 159
JOSÉ DE FIGUEIREDO 334
UNIVERSIDADE DE COIMBRA... 334
REVISTA DE PORTUGAL 338
CASAS DE ARTISTAS 339
UMA COLECÇÃO DE AUTORES MODERNOS 340
COLABORAÇÃO ESTRANJEIRA... 486
UMA INTÉRPRETE DA POESIA MODERNA 493
ANTÓNIO MADEIRA 493
UM PEQUENO PEDIDO... 493
SOCIEDADE FILIPE DE OLIVEIRA... 494
«MENSAGEM» 494
MIGUEL DE SÁ E MELO 645
TEATRO A SÉRIO 645
UMA EXPOSIÇÃO DE FERROS... 649
ARTE GRÁFICA E ILUSTRAÇÃO 650
LÁPIDES POÉTICAS... 650



A REVISTA DE PORTUGAL
é composta e impressa nas oficinas da Imprensa Portuguesa,
Rua Formosa, 108 a 116—Pôrto.
Telefone, 1466.

As zincogravuras são de SIMÃO GUIMARÃES, SUCRS.,
Rua Miguel Bombarda, 465 — Pôrto.

A reprodução em offset do desenho de Mily Possoz, é da LITOGRAFIA NACIONAL, Rua Dr. Alves da Veiga, 22—Pôrto.

BREVEMENTE

Cartas inéditas de CAMILO CASTELO BRANCO, ANTÓNIO NOBRE, MIGUEL DE UNAMUNO e outros desaparecidos. Poemas de SÉRGIO SOARES (brasileiro), CARLOS QUEIROZ, AFONSO DUARTE e ALBERTO DE SERPA; prosa de JOSÉ GERALDO VIEIRA (brasileiro) e AFFONSO LOPES VIEIRA; ensaio de JEAN CASSOU; desenhos de GUILHERME CAMARINHA, ALMADA, DOMINGUEZ ALVAREZ, MÁRIO ELOY, JÚLIO, JOSÉ LUIZ e outros artistas modernos.

* * *

Ensaio de ALBANO NOGUEIRA sôbre Fialho.
Crónica científica do Prof. MANUEL DOS REIS.

* * *

A REVISTA DE PORTUGAL projecta alguns números especialmente dedicados a grandes figuras e correntes literárias, problemas e épocas.

VITORINO NEMÉSIO

*

REVISTA DE PORTUGAL

1 - 4

*

1937 - 38

Sala
Gab. RB
Est.
Tab. 38
N.º 41