



MUNDO LITERÁRIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

N.º 10 * 13 DE JULHO DE 1946

EDITORIAL

OS artistas portugueses estão de parabéns. Depois de uns quantos anos de aparente esquecimento da sua existência como elemento actuante na sociedade portuguesa, a que se diria não pertencerem senão por acaso ou por favor, vemo-los agora retomar galhardamente o leme do seu próprio barco, como seria indispensável que acontecesse.

Na mesma semana inaugura-se na Sociedade Nacional de Belas Artes a Primeira Exposição Geral de Artes Plásticas reunindo cerca de 100 pintores, escultores, arquitectos e desenhadores das mais variadas tendências, e apresenta-se no Coliseu dos Recreios a nova Orquestra Sinfónica do Jardim Universitário de Belas Artes, sob a regência dum novo maestro.

Para o nível de qualidade a que estávamos desabitoados, bastou, em ambas as manifestações, o próprio esforço e a própria direcção daqueles que mais do que ninguém querem prestigiado o que é seu pão e seu amor. Merece pois o acontecimento relevo além do que lhe dará como é mister a crítica especializada. «Mundo Literário», que se propôs ser na vida portuguesa o intermediário entre os artistas e o público, pode assim felicitar-se, felicitando este e louvando aqueles com todo o entusiasmo.

COBRANÇA DE ASSINATURAS

Aos nossos assinantes pedimos o obséquio de prestar boa atenção às cobranças que estamos efectuando, do n.º 7 ao n.º 18, na importância de 3000.



EDUARDO TAVARES — MINEIRO

DEPOSITO LE
JAN 1946

A I EXPOSIÇÃO DE PRIMAVERA NO PORTO

POR ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA

NUNCA houve no Porto tantas exposições de pintura como ultimamente. Além do «clássico» salão Silva Porto, as exposições alastraram da Livraria Portuguesa, do salão de Festas do Coliseu, da elegante casa Fantasia, até aos «stands» de automóveis e aos átrios dos cinemas, etc. etc. Por hábito, por curiosidade, por ansiedade próprias e comuns em todas e quaisquer pessoas que se interessem pelos problemas da Arte e da Cultura, passei a ser um frequentador assíduo dos múltiplos e variados «salões» portuenses. Cada exposição transformava-se, no entanto, em mais uma dolorosa desilusão. Não havia nada, nem de novo nem de velho. Ou eram as estafadas paisagens, os estafados motivos, os estafados tipos; ou eram os estafados desvarios futuristas e cubistas, decalcados do pintor A ou B, que teriam a graça da originalidade aí por 1920, ou mesmo 1930, quando eram toleráveis para irritar o carrancudo bota de elástico e o pacato burguês que gostava dos retratos, das paisagens, das naturezas mortas bem «parecidinhas» com o modelo, pois só assim poderiam ornamentar a sala de visitas, ao lado dos retratos dos mortos da família, ou a sala de jantar, junto de uma reprodução da última ceia de Cristo. Quem fosse esperançado em encon-

trar nas múltiplas e variadas exposições, que ultimamente se têm realizado, Arte Viva e Humana, quem buscasse uma pintura compatível com a ansiedade do nosso tempo, com a realidade social e física que nos cerca, não as encontraria nem sequer sob a forma de uma vaga e longínqua pro-

(Continua na página 8)

NESTE NÚMERO:

Variações sobre a crítica e o crítico, por João Gaspar Simões & Em Paris: decisões do Comité Nacional dos Escritores, por António Miguel

EM TORNO DE PICASSO:

Picasso não desconcerta, por Júlio Pomar & Guernica, por Adolfo Casais Monteiro

CRÍTICA: «Oiro e Cinza» de Mário Beirão, por Jorge de Sena

MÚSICA, por Francine Benoit

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - 5 por António Pedro

MUNDO LITERARIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 13 DE JULHO DE 1946

Preço avulso 2\$50

Director

Jaime Cortesão Casimiro

Editor:

Luis de Sousa Rebelo

Corpo directivo:

Adolfo Casais Monteiro, Emil Andersen e Jaime Cortesão Casimiro

Propriedade da

EDITORIAL CONFLUÊNCIA, LDA.

Redacção e Administração:

Av. da República, 48-B Lisboa N.

Composição e impressão:

Imprensa Libânio da Silva—Travessa do Fala-Só, 24—Telef. 22504

SAI TODOS OS SÁBADOS

Distribuidores exclusivos para o Brasil: «Livros de Portugal, Lda»—Rua Gonçalves Dias, 62—Rio de Janeiro.

ESTE NÚMERO FOI VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA

ASSINATURAS

Se quer receber em casa MUNDO LITERÁRIO, envie-nos o seu endereço, bem legível, acompanhado da importância correspondente ao período que desejar, por meio de vale de correio ou carta registada.

12 números 30\$00
24 números 60\$00

Assinatura de experiência:

6 números Esc. 15\$00

Portes do correio incluídos

Pagamento adiantado

Os assinantes têm direito aos números especiais de MUNDO LITERÁRIO.

Toda a correspondência deve ser dirigida à Redacção e Administração de MUNDO LITERÁRIO: Av. da República 48-B Lisboa—Norte.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Vasco Botelho de—*Estudos Críticos de Língua Portuguesa*. 1. *As bases da Ortografia Luso-Brasileira*. (Análise Crítica. Anotações filológicas. Índice Alfabético e remissivo). Lisboa 1946. Depositário: Av. Sacadura Cabral, 39, r/c. 176 pp. 11,8 × 18,5 cms.

BEAZLEY, C. Raymond—*O Infante D. Henrique e o início dos descobrimentos modernos*. Tradução do inglês, anotada, por António Alvaro Dória. Coleção Peregrina, n.º 2. Porto, Livraria Civilização—Editora. 1945. 318 pp. 15 × 22 cms. 40\$00.

Bulletin Critique du Livre Français, publicação mensal da «Association pour la diffusion de la Pensée Française», n.º 6—Abril de 1946. Registo de todo o movimento editorial francês. 52 pp. 16,5 × 2 cms.

CONRAD, Joseph—*O resgate*. Romance da vida do mar. Tradução revista por João Amaral Júnior. 1946. Porto. Livraria Civilização. 348 pp. 15 × 22 cms. 30\$00.

CORREIA, André de Mira—*Lendas e Narrativas da História Antiga dos Egípcios*. N.º 2. Cadernos «Nosso Guia» de Divulgação e Cultura Popular. Aveiro. Edição do Autor. 1946. 40 pp. 14,5 × 20 cms. 2\$50.

COSTA, Abade António da—*Cartas do Abade António da Costa*. «Cadernos da «Seara Nova»». Biblioteca do século XVIII. Introdução e notas de Fernando Lopes Graça. Lisboa. 1946. 144 pp. 12,3 × 19,1.

—*Crónica de cinco reis de Portugal*. Inédito quatrocentista reproduzido do cód. 886 da Biblioteca Pública Municipal do Porto; Seguido de capítulos inéditos da versão portuguesa da Crónica Geral de Espanha e outros textos. Edição diplomática e prólogo de A. de Magalhães Basto. Vol. I. Biblioteca Histórica—Série Régia. Porto. Livraria Civilização—Editora. 1946. 420 pp. 15 × 22 cms. 50\$00.

—*Diário da viagem de Vasco da Gama*. Parte II. Que contém a apreciação e crítica náutica da viagem pelo Almirante Gago Coutinho e a versão portuguesa, pelo Comandante Moura Brás, do estudo exaustivo que ao DIÁRIO consagrou o Professor Franz Hümmerich. Biblioteca Histórica—Série Ultramarina n.º 4. Porto. Livraria Civilização—Editora. 1946. 584 pp. 15 × 22 cms. 50\$00.

ERICEIRA, Conde de—*História de Portugal restaurado*. Nova edição, anotada e prefaciada por António Álvaro Dória. Vol. II Biblioteca Histórica—Série Régia. Porto. Livraria Civilização—Editora. 1946. 568 pp. 15 × 22 cms. 50\$00.

FORSTER, E. M.—*The Development of English Prose Between 1918 and 1939*.—The fifth W. P. Ker Memorial Lecture in the University of Glasgow 27th April, 1944. Glasgow 1945. Jackson, Son & Company, Publishers to the University, 23 pp. 21,3 × 13 cms.

MARINHO, José—*O pensamento filosófico de Leonardo Coimbra*. Introdução ao seu estudo. Porto 1945. Livraria Figueirinhas. Coleção «Estudos e Críticas». 204 pp. 15,9 × 22,7 cms.

MATOS, Ed. Correia de—*Terra Conquistada*. Primeiro prêmio do Concurso de Literatura Colonial (1945). Coleção «Romancistas de hoje». Lisboa. Editorial «Gleba», Lda. 1946 368 pp. 13 × 19,5 cms. 27\$50.

MIGUEIS, José Rodrigues—*Onde a noite se acaba*. Contos. «Coleção Clássicos e Contemporâneos». Rio de Janeiro. Edições Dois Mundos. Distribuição em Portugal: Livros do Brasil, Lda. 1946. 236 pp. 14,2 × 21,8 cms. 40\$00.

PAIS, Pêro—*História da Etiópia*. Vol. II. Reprodução do códice coevo inédito da Biblioteca Pública de Braga. Leitura paleográfica de Lopes Teixeira, conservador do Arquivo de Braga. Biblioteca Histórica—Série Ultramarina—n.º 5. Porto. Livraria Civilização Editora. 1946. 420 pp. 15 × 21,8 cms. 50\$00.

PUDNEY, John—*Selected Poems*, selecção feita dos seguintes volumes: *Dispersal Point*, *Beyond This Disregard*, *South of Forty*, *Almanack of Hope*, e contendo ainda seis poemas inéditos. Londres, John Lane The Bodley Head. 48 pp. 17 × 11 cms.

RIBEIRO, Afonso—*Mania 1. Escada de serviço*. Romance, (Capa de João Pomar). Porto. Editorial Ibérica. 1946. 480 pp. 14,5 × 21 cms.

SOUSA, Manuel de Faria e—*Ásia Portuguesa*. Vol. III. Tradução de Manuel Busquets de Aguiar. Biblioteca Histórica—Série Ultramarina. Porto. Livraria Civilização Editora. 1946. 360 pp. 15 × 22 cms. 40\$00.

Novidade literária

ESCADA DE SERVIÇO

romance de

AFONSO RIBEIRO

Uma obra excepcional, sã, consciente e humana, escrita por um dos mais fortes temperamentos da nossa literatura contemporânea

É uma edição da

EDITORIAL IBÉRICA

Rua de Santo Ildefonso, 379

PORTO

INTERPRETAÇÕES E JUÍZOS

VARIACIONES SOBRE A CRÍTICA E O CRÍTICO

POR JOÃO GASPAR SIMÕES

UMA coisa Alceu Amoroso Lima se esqueceu de dizer no seu depoimento sobre *O Crítico Literário*: que a sensação de vazio que toma o crítico quando se senta à mesa de trabalho e pega na pena se torna muito mais angustiada no caso da obra de que se vai ocupar pertencer ao número daquelas com que está plenamente de acordo. Crítica não é discordância: é compreensão. Mas na compreensão perfeita o silêncio fala mais que a palavra. E, assim, penetramos imediatamente no âmago do problema da crítica literária. Para o leitor, amar uma obra literária com que inteiramente se identificou, é viver com ela no silêncio do seu espírito, escutando, calado, o eco das suas vozes que no próprio silêncio vão repercutindo, cada vez mais fundo, num crescendo que acabará por atingir a plenitude no momento da identificação total. Não assim para o crítico literário. Para este, amar uma obra é romper o silêncio a que ela o convida e falar: falar ele, não o autor com quem se identificou. Desta aberração partem muitos dos equívocos a que a crítica literária se presta, entre os quais figura, em primeiro lugar, a necessidade de se sobrepor o crítico à própria obra literária que mais profundamente ama.

Sim: era o silêncio, não a palavra que deveria ter cabimento aqui, após a leitura de *O Crítico Literário*, de Alceu Amoroso Lima. E neste caso, não tanto pela identificação que se estabeleceu, perfeita, entre o crítico, que eu me vejo obrigado a ser, e o autor, que Amoroso Lima de facto é na emergência, mas sobretudo pela identidade das nossas posições, cada um de nós pronto a reconhecer que não há nada que se pareça tanto com a experiência de um crítico literário como a experiência de outro crítico literário.

Alceu Amoroso Lima, que há vinte e seis anos principiou a assinar um rodapé de crítica em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, com o pseudónimo de Tristão de Ataíde, é hoje um dos maiores críticos do Brasil. Não digo o maior, porque se me afigura sempre difícil estabelecer perfeitas hierarquias entre os representantes de uma literatura que não é nossa, sem falar nas dificuldades que nos impedem de as estabelecer entre os representantes da nossa própria, e receio cair numa afirmação tão discutível, como aquela em que caiu o autor de *O Crítico Literário*, ao afirmar que Fidelino de Figueiredo, alto espírito luso, é «o maior crítico português contemporâneo». Singular posição da crítica brasileira relativamente à nossa! Entre os seus maiores críticos, dois dos mais notáveis são

católicos: Amoroso Lima e Álvaro Lins. E o seu catolicismo, ao contrário do que acontece com os críticos portugueses, em vez de lhes limitar o campo de visão, fechando-os em preconceitos moralistas e em perspectivas facciosas, parece, pelo contrário, contribuir para o seu alargamento. Tão larga é a visão crítica do autor dos *Estudos* que me permitiu dizer que o silêncio era a melhor resposta que eu poderia dar à leitura do seu *Crítico Literário*, obra com que me sinto inteiramente identificado.

Como isto deve parecer surpreendente a certos «críticos» nossos com tabuleta de católicos! Eu, um crítico amoral, um desses homens que ousam falar em «complexos» freudianos e não recuam perante o aplauso que lhes merecem os livros sem moral nenhuma, a confessar-me em inteiro acordo com Alceu Amoroso Lima...

É verdade: o nosso acordo é perfeito. Reparem se não há razões para isso. «Uma obra literária pode ser uma obra-prima de beleza e estar em contradição com os preceitos da ortodoxia religiosa ou dos padrões morais». São palavras de Tristão de Ataíde no seu livro *O Crítico Literário*. Mas há mais: «O moralismo crítico, confundindo valor estético e valor moral, torna-se apenas uma antitese, tão unilateral como o seu antídoto, do imoralismo crítico, que desdenha do valor moral ou mesmo exalta a sua negação. A estreiteza de visão da crítica moralista, por mais elevados que sejam os seus propósitos, é uma das causas da desastrosa separação entre valores espirituais e valores estéticos, na arte contemporânea». E não só isto. Isto também: «A falsificação da realidade, nem mesmo para fins piedosos, poderá ser jamais um caminho de verdadeira arte». E sobretudo isto: «Os piores romancistas são geralmente aqueles que fazem má literatura com bons sentimentos». E as transcrições não teriam fim, se eu quisesse mostrar como um crítico confessadamente não-católico e *acusadamente* imoral, como sou eu, pode sentir-se de acordo com um crítico confessadamente católico e reconhecidamente moral, como é Tristão de Ataíde.

De mais fundo vem a identificação dos pontos de vista entre um crítico católico e aquele que o não é quando

o primeiro ousa proferir afirmações da natureza daquelas acima transcritas. Com efeito, uma das condições que Alceu Amoroso Lima considera fundamentais de toda a crítica é que aquela seja «uma visão da vida através das obras alheias», não limitando esta «visão da vida» com espécie alguma de preconceitos. E se é certo que, paradoxalmente, afirma não haver crítico capaz de uma mais completa visão da vida que o católico, ponto de vista discutível, a verdade é que declara perempetivamente: «Que me importa que este crítico participe ou não das minhas ideias religiosas ou sociais, e mesmo de meus pontos de vista estéticos ou de meu gosto literário, se eu sei *entretanto* que ele é um homem de bem? O essencial é que seja incapaz de deturpar um ponto de vista alheio; incapaz de esconder um valor mesmo que seja de um adversário; incapaz de cometer uma dessas patifarias pequeninas com que a crítica sectária, religiosa, agnóstica ou anti-religiosa, cava diariamente o seu próprio túmulo para o futuro, embora colha muitos loiros no presente, pois o preço das malandragens mesmo literárias não é pago nesta terra ou nesta geração». Parece-me não haver motivo algum para um crítico não-católico, que durante os seus dez ou doze anos de actividade proclamou isto mesmo, a honestidade condição essencial de toda a crítica, não estar inteiramente de acordo com Tristão de Ataíde, um crítico católico. Com um crítico católico, que considera o «totalitarismo político» como o maior perigo da cultura, a *politique d'abord* como o mais nefando dos princípios, proclamando, pelo contrário, que é necessário integrar a crítica literária numa visão total da vida, «que inclua toda a realidade e não parte de uma mutilação preliminar da verdade» e a autonomia dos valores estéticos como uma condição *sine qua non* da própria crítica — «uma coisa, portanto, é o valor estético de uma obra, outro o seu valor moral» — é compreensível o acordo de todos aqueles que acima de tudo prezam os valores do espírito.

No livro de Alceu Amoroso Lima outros muitos pontos de vista determinam uma identificação entre qualquer crítico literário que o seja de veras e a substância do seu pensamento. Integrado numa colecção de *Depoimentos*, *O Crítico Literário* é simultaneamente um livro de doutrina e um memorial. Tristão de Ataíde não esconde nenhuma das «misérias» que rodeiam a profissão de crítico literário. E, ao mesmo tempo que explica muitas das suas atitudes pessoais durante os seus vinte e cinco anos de crítico praticante, esclarece peque-

Todas as edições brasileiras citadas ou não em «Mundo Literário» podem ser adquiridas nos depositários gerais — Livros do Brasil, Rua Vítor Cordon, 29 — Lisboa

ninos vícios da vida literária que são outros tantos motivos de heroísmo para todo aquele que é capaz da tenacidade e da independência que implica uma posição tão incômoda como a de crítico. Numa série de capítulos em que nos mostra o crítico «em face da obra», «em face do autor», «em face da crítica» e «em face de si mesmo», Alceu Amoroso Lima dá-nos um «depoimento» tão sincero, tão honesto, tão independente, tão corajoso que não temos dúvidas em acreditar que pelo menos neste seu livro de crítica, pois de um verdadeiro livro de crítica se trata, cumpriu realmente à risca o decálogo por ele considerado «a lei interior da actividade intelectual do crítico», o qual se compõe dos seguintes mandamentos:

1 — Amar a justiça sobre todas as coisas.

2 — Não fazer jamais da crítica um instrumento pessoal de êxito ou de praixão.

3 — Ler cuidadosamente os livros criticados e, sempre que possível, toda a obra dos autores.

4 — Colocar a obra e o autor estudados em relação com o ambiente geral da Cultura.

5 — Procurar compreender totalmente o ponto de vista do autor.

6 — Ser absolutamente sincero e claro na exposição do próprio parecer.

7 — Não temer o desagrado, nem do autor nem do público, mas temer a sua própria consciência.

8 — Não se deixar nunca influenciar pelas críticas alheias à mesma obra estudada.

9 — Evitar todo farisaísmo no julgamento alheio.

10 — Ser humilde, com toda a simplicidade, no julgamento de si próprio e na apresentação da sua visão pessoal das coisas», mandamentos estes que, sintetizados, concretiza assim:

- 1 — Honestidade.
- 2 — Objectividade.
- 3 — Receptividade.
- 4 — Cultura.
- 5 — Inteligência.
- 6 — Sinceridade.
- 7 — Coragem.
- 8 — Independência.
- 9 — Largueza de espírito.
- 10 — Humildade.

Qual é a forma de crítica que Tristão de Ataíde considera mais eficiente? A «crítica construtiva». Duas ordens de crítica entende que há a considerar: uma superior, outra inferior. Na ordem inferior contam-se: a crítica eclectica, a pessoal, a partidária e a gramatical. Na ordem superior: a estética, a sociológica, a psicológica e a moralista. Das primeiras não vale falar. Desde a eclectica, onde se manifesta o espírito *diligente*, tão pernicioso à prática do sacerdócio que a crítica literária é, até à gramatical, que «reduz a literatura à sua expressão puramente exterior», não há aí senão manifestações viciosas de crítica sem qualquer mérito intrínseco para o que mais importa à obra literária: a apreensão da sua humana mensagem. E das segun-

das que mais há a esperar, não obstante nenhuma delas representar, de facto, o ponto ideal da verdadeira crítica. A estética, tal como Tristão de Ataíde a concebe, peca por considerar a parte formal da arte acima da sua interpretação na totalidade dos problemas humanos. Em todo o caso, reconhece que é ela uma das formas da crítica a que todos os críticos devem reverência por defender «a Arte de toda uma vegetação parasitária que tende a impedir a sua expansão e nega esse valor supremo, que está na fonte de toda a atitude *artística* em face da vida, a *liberdade*, em contraposição à atitude científica baseada na *necessidade*». A sociológica, que «faz da sociedade a fonte suprema dos valores», estando hoje de moda, na sua modalidade de absoluta subordinação à política, graças à momentânea sujeição da «metafísica implícita em nossos tempos» aos acontecimentos políticos. A psicológica ou impressionista, cuja época áurea passou com Anatole France. E a moralista, que tem a sua expressão na obra daqueles que julgam a literatura em função de serviço que ela pode prestar ao progresso moral, a qual é praticada pelos católicos que se esquecem que a doutrina de Cristo «é uma *vida*, uma vida total à imagem e semelhança do Modelo divino, que se fez Carne» e que a moral «é apenas um dos capítulos dessa visão total do Universo» e assim são levados a inverter os termos do problema, reduzindo a arte a um capítulo da ética.

Não aceitando em bloco qualquer destas formas superiores de crítica, Tristão de Ataíde decide-se por aquilo a que ele chama «crítica construtiva», embora esteja convencido de que «a crítica é antes de tudo o crítico» e são as suas qualidades que compenham os defeitos dos sistemas, conceito com que estamos inteiramente de acordo. E aí transparece, mais do que em qualquer outro aspecto das suas ideias, o católico que Tristão de Ataíde confessadamente é. Embora os pontos fundamentais sobre que ele faz assentar essa sua concepção crítica sejam de uma aceitação fácil por qualquer espírito não ortodoxo, e são eles — «totalidade, hierarquia de valores, originalidade, simultaneidade e autonomia» — o certo é que me parece compartilhar de um entusiasmo sectário a convicção manifestada pelo autor de *O crítico Literário* de que a verdadeira crítica se deve «basear numa metafísica humanista e cristã». É certo que Tristão de Ataíde proclama que esta «metafísica, longe de ser uma redução da crítica a ancila da filosofia» «como insuficiente correcção da sua anterior posição de ancila de criação literária — essa *metafísica realmente total não repudia valor algum*. Não tira nada. *Acrescenta*. Não mutila, completa», mas nós preferimos manter a arte e a crítica naquele plano em que os valores humanos são entregues a si próprios e a si próprios se modelam na inteira independência dos valores sobrenaturais. E neste ponto quero frisar que se me afiguram dispensáveis os liames a que Tristão de Ataíde pretende jungir o crítico para que ele se desempenhe com honestidade e firmeza da sua missão. Há muitas maneiras de um crítico se manter fiel aos seus pontos de vista sem o recurso à Fé católica. Aliás, a confiança do homem, no próprio homem, símbolo de virtudes que o superam, também é fé. Em seu nome grandes obras têm sido realizadas. Sainte Beuve, Taine ou Thibaudet, não positivamente do ponto de vista do autor deste admirável depoimento, em seu nome realizaram uma obra imortal. De facto, os homens valem muito mais que os sistemas...

JOÃO GASPAR SIMÕES

LEIA OS ROMANCES DE ALVES REDOL

Os 3 célebres romances

GAIBÉUS MARÉS AVIEIROS

de há muito esgotados, reunidos num volume gigante, com magníficas ilustrações de Manuel Ribeiro

Esc.: 50\$00

A PRIMEIRA EDIÇÃO NESTE
GÊNERO, FEITA EM
PORTUGAL
É UMA EDIÇÃO
«INQUÉRITO»

IMPORTANTE

Aceitamos agentes em todas as localidades mais importantes do Continente, Ilhas e Ultramar. Os agentes devem enviar-nos referências abonatórias e indicar-nos o número de exemplares de MUNDO LITERÁRIO a requisitar dentro do limite provável de venda, para evitar excessos de sobras.

EM TORNO DE PICASSO

PICASSO NÃO DESCONCERTA

POR JÚLIO POMAR

QUE significa Picasso no pensamento moderno de informação materialista? Que lugar ocupa na história das sociedades em luta, reacção, contemporização ou crítica? Que lugar ocupa na história da arte, nos seus meios de expressão?

E, fora da pergunta, para a aprofundação:

É certo que encaro Picasso como o maior pintor representativo de um mundo que desaba, se desagrega, o destruidor dos seus mitos, que em si concentra muitas correntes em que se especializaram... muitos «dadas», muitos Dalis, etc., após o seu dedo mestre. Mas — será permitido dizer-se? — Não «desabou» ele também, lançando ao mundo a olhadela através do monóculo burguês?

Eis o motivo da pergunta. Será erro?

Suponho a possibilidade de ver a vida sem monóculo, livre e natural, como olhos limpidos e lúcidos a vêem.

E não são Rivera, Orozco, Siqueiros, Benton, Portinari, Grosz, etc., um exemplo?

JOAQUIM SANTOS

N. da R.: — Picasso não é nem um filósofo, nem um político, e, como pintor, só dum maneira paralelística pode a sua arte ligar-se ao desabamento e desagregação do mundo de que fala o A. Onde viu o A. o «monóculo burguês» de Picasso? Pressente-se que nos pintores que cita, como exemplo, menos lhe interessa a pintura, como expressão de arte, que como veículo de propaganda.

(«Tribuna do Leitor», Mundo Literário, n.º 4, 1 de Junho, 1946)

I GUERNICA

PICASSO foi sempre, para muita gente, um enigma bem difícil de decifrar. E desde «Guernica» que o enigma tem ganho novas proporções e rumado para novas latitudes. Picasso, o homem mais solitário do mundo, tal como o definiu Cassou, alinha de repente com os homens que não estão sós, antes fazem da unidade a sua maior força, e

lança o berro mais espantosamente humano que, do fundo da solidão, alguém pode lançar em unísono com os que deram as mãos numa defesa comum.

Mesmo do fundo da sua solidão, Picasso sente todo o trágico da terra espanhola violentada. «Guernica» é um urro de animal ferido. É a voz selvagem da Espanha. Picasso, o mais solitário dos homens, mas homem do coração aos pés, também reage, clama: o seu grito é «Guernica». Diz o horror da paz quebrada; é o grito da mãe investindo, enlouquecida, o seu menino tornado cadáver preso maquinalmente nas mãos em garra; é a mão que, decepada, não larga o punhal já inútil; é o despertar alucinado para a luta entre a vida e a morte.

A sua voz não tem palavras: é um urro. Entende-se na medida em que um urro se entende. É dor apenas. Pertence àquela espécie de manifestações que são universais. E aqui, simultaneamente, se amplia e limita o valor e o conteúdo de «Guernica»: amplia, na medida em que deixa de ser unicamente o grito de um homem só, para ser, afinal, a reacção de um povo; limita-se, porque não é mais que a reacção imediata, espontânea, descontrolada.

Amplia-se: o vento de morte que avassalava a Espanha escancarou as janelas do solitário Picasso, jogou-o de encontro aos homens que lutavam nas ruas, fê-lo conhecer o sofrimento, o sonho e a mentira, o ódio e o desespero na carne e no sangue do povo. Foi o sentimento do povo espanhol que ditou «Guernica». Os fantasmas que povoavam a solidão de Picasso

viraram de repente numa humanidade que lutava com monstros reais. «A prodigiosa ambição deste homem de génio fora estar sempre ausente de si próprio, desprezar a sua própria carne, obrigando-se a viver e a lutar fora dos seus próprios limites, como um fantasma ébrio contemplando a sua casa desabitada, o seu corpo perdido. De súbito, tornou-se novamente todo, conheceu a sua raça, permitiu-se ter sentimentos e paixões. A fim de fugir mais facilmente, exprimira-se a si próprio através de fragmentos avulsos, evitando toda a forma identificável; esses fragmentos eram o melhor material possível para a representação dum massacre».

«A ferocidade que sempre exprime nesses estranhos fragmentos, nessas monstruosas deformações, encontraram uso por fim. Gueias abertas, punhos cerrados, dentes enormes, afiados como quando saíram do caos, olhos sem órbitas faziam os últimos apelos, exalavam ódio em toda a linha. É o ódio espanhol, o ódio que anima as seculares touradas, torce as cabeças dos animais atormentados, alarga as suas narinas e se expande naquela suprema tourada, quando toda a gente se tornou sua vítima, apanhada e levada ao desespero. Picasso deu um sentido à sua obra ou, melhor, foi a tragédia espanhola que deu sentido à sua obra». Eis como Jean Cassou encara a génese de «Guernica» e o seu significado: «Picasso deu um sentido à sua obra ou, melhor, foi a tragédia espanhola que deu sentido à sua obra». O empurrão que a realidade deu a Picasso fê-lo gritar: presente! Rasgou a sua solidão.

De que forma? Foi com os materiais despedaçados da sua solidão que Picasso compôs «Guernica». Não podia ter sido de outra forma. «Guernica» é o drama de Picasso somado ao drama espanhol. Se em vez de Picasso fosse um filho simples do povo, a linguagem, o conteúdo, tudo seria diferente. O salto era brusco de mais para se poder dar impunemente. A violência da dor esmaga as barreiras das diferenças entre os homens: é um sentimento universal.





As duas séries de fragmentos de Picasso que ilustra este artigo, recolhidas a primeira em «Guernica» e na a série de desenhos afins, e a segunda em obras recentes, atestam a diferença existente entre as duas fases: a primeira, em que um acontecimento de ordem «externa» consegue abalar as «solidões» de Picasso; a segunda, resultante da impossibilidade de Picasso ultrapassar verdadeiramente os limites próprios da sua condição.

Mas basta ao indivíduo gritar de dor? Por mais alto que seja o grito, pode ele constituir, por si mesmo, um fim?

Levanta-se um problema: Não estaremos nós a pedir demasiado a uma obra de arte? Não estaremos nós a sair das atribuições da arte? Não estaremos nós a interessarmos-nos pela pintura, não «como expressão de arte, mas como veículo de propaganda»?

Dissemos: o conteúdo e o valor de «Guernica» é limitado na medida em que é uma reacção imediata, espontânea, descontrolada, tal como um grito de dor, e um grito de dor não é coisa que baste. Se se podem conceber os interesses da arte independentemente dos interesses da vida, e um grito de dor é coisa que baste para que os interesses da arte se realizem, então será nosso dever dar a mão à palmatória. Mas não cremos que existam interesses de arte aquém ou além dos interesses da vida. Pois que é a própria arte senão um dos interesses da vida?

Por outro lado, pode uma coisa que não basta à escala da vida, bastar à escala da arte? É aqui que, fundamentalmente, reside o problema.

Suponhamos que basta: neste caso, a obra de arte não se realizaria totalmente no plano da vida, isto é, abrigaria em si limitações que a impediriam de projectar-se dum modo amplo sobre o sentir dos homens, não exercendo sobre ele toda a acção possível e necessária. Deixaria, por isso, de ser obra de arte? Seria apenas uma obra de arte na qual não se utilizaram todas as suas legítimas possibilidades. Quer isto dizer que são legítimas as obras de arte em que, por esta ou aquela razão, se fica a meio do caminho que vai da emoção original à sua projecção útil (no sentido do seu enquadramento no plano dos interesses primordiais da vida)? São-no apenas em função das limitações naturais do seu criador. São obras de arte? Decerto. Prova-se então que uma atitude que não basta à escala da vida, pode bastar à escala da arte? Não, porque arte e vida são coisas independentes: porque não existem interesses específicos da arte aquém ou além dos interesses da vida. Uma atitude inconsequente em face da vida só pode gerar uma obra

de arte inconsequente. A suposição de que uma obra de arte inconsequente em face da vida, pode ser consequente em si mesma, como obra de arte e nada mais, não conduz senão ao empobrecimento da arte, a uma noção depreciativa do valor da arte.

Não cremos que nos tenhamos interessado por «Guernica» mais «como veículo de propaganda, do que como expressão de arte». Encarremo-la como expressão de arte, pois que de arte se trata. O critério que seguimos visava apenas a destrição do seu valor como expressão de arte — entendida esta como actividade eminentemente útil.

«Guernica» é o drama de Picasso somado ao drama espanhol. O segundo termo desta soma abre a porta do mundo onde os homens vivem, amam, sofrem, morrem; o primeiro não consente que ela se escancare.

II

OS ANOS DE GUERRA

A posição de «Guernica» na obra de Picasso é a sua primeira olhadela deitada ao mundo em que os homens vivem, amam, sofrem, morrem ou são mortos. Em Picasso, um novo caminho se abria: o caminho da tragédia actual. Os fragmentos avulsos de que se servia tinham encontrado tempo e lugar.

E agora, não era só a Espanha que sofria, era a Europa inteira a experimentar o tacão nazi. Toda a Europa se tornava vítima da suprema tourada, colhida a levada ao desespero. «Gueles abertas, punhos cerrados, dentes enormes, afiados como quando saíram do caos, olhos sem órbitas faziam os últimos apelos, exalavam ódio em toda a linha», — em toda a Europa. Ódio, em toda a Europa. Pavor, devastação e morte, em toda a Europa. «Guernica» em mil e uma cidades e aldeias da Europa.

Todas as edições brasileiras citadas ou não em «Mundo Literário» podem ser adquiridas nos depositários gerais — Livros do Brasil, Rua Vitor Cordon, 29 — Lisboa

A tragédia espanhola dera sentido à obra de Picasso. A tragédia mundial iria permitir que Picasso orientasse ainda mais a sua actividade, no sentido de uma cada vez mais franca comunhão com os sofrimentos de todos os homens? Aos factos brutais que arrancaram Picasso à sua solidão e originaram «Guernica», vinham sobrepor-se outros, não menos brutais. A realidade ganhava formas insofismáveis. O significado histórico de «Guernica», de todas as Guernicas, tornava-se dia a dia mais cru. Os homens já não tinham lugar para dúvidas.

O solitário Picasso iria, como «Guernica» indicava, trocar a sua solidão pelo convívio com as dores comuns? O tempo presente manteria, nas suas telas, a posição conquistada por «Guernica»? Qual poderia ser a índole dessas novas obras, geradas em meio desta nova grande guerra, destruidora dos mitos e das condescendências? Qual a reacção dos brônquios de Picasso a este ar tão diferente do da sua solidão?

III

PICASSO, IGUAL A PICASSO

Chegaram, enfim, notícias de Picasso. Levantou-se um mistério, e outro surgiu (aliás, esta é a lei de toda a sua evolução — será possível, mesmo chamar-lhe evolução?).

A solidão de Picasso, pintor, resistira a todas as provações. Picasso, pintor solitário, continuou Picasso, pintor solitário. A sua obra permaneceu com o mesmo ar estranho, de aparição inesperada, dado, embora, sob novas formas.

Quais, então, as características destas novas invenções? A publicidade que lhes tem sido dada permite-nos já, de certo modo, defini-las.

Figuras estáticas, isoladas — espantosamente isoladas e estáticas —, surgidas não se sabe de onde, monstruosamente aparentadas com figuras humanas. Uma tragédia para em torno delas: paira sômente, não consegue precisar-se. Estarão, na sua rigidez hipnótica, antevendo a aproximação inevitável da catástrofe? Ou, pelo contrário, a catástrofe já teria vindo e já teria passado, e elas não serão mais do que sombras, que o pavor torna em fantasmas? Ou, ainda, a tragédia estará a dar-se, lá fora, em toda a parte menos no aposento onde a cadeira de verga faz parte da mulher-enigma que nela repousa, nesse aposento que é o quadro, e chega até ela do mesmo modo que o ar circula, imperceptivelmente, mas com um tal peso que, se não existisse, tudo seria mudado? Uma coisa é certa: estes personagens de Picasso não nasceram por acaso nesta altura do século. Nasceram na altura em que o drama

(Continua na página 12)

GUERNICA

POR ADOLFO CASAIAS MONTEIRO

A coerência entre a arte da nossa época e nós próprios nem sempre é coisa patente. Sobre tudo, não é patente aos olhos que não sabem encarar a realidade senão num sentido deliberadamente «selectivo». Se a minha consciência determinou previamente o que é a minha época, não será difícil prever que, por certo, virei a deixar de fora muita coisa.

Não é estranho a estas reflexões uma frase lida na «Tribuna do leitor», deste semanário. Falava aí um correspondente no «monólculo burguês» de Picasso, e fiquei, confesso, irritado. Primeiro, porque é irritante ver chamar burguês a um artista verdadeiro — como o autor da frase, aliás, não nega que o seja Picasso, e eis o que mais me confunde; segundo, porque a frase, referida a Picasso, toma tais proporções de impropriedade que se fica curioso de saber quais os estranhos desvios por que se deve ter perdido para chegar a tal afirmação aquele que a fez.

Dizer «há aqui um equívoco» afigura-se-me pouco. Não me parece tratar-se de uma coisa trocada por outra, mas da ausência total de consciência do que está em causa. Com efeito, é preciso que uma arte «represente» alguma coisa para se lhe poder atribuir uma classificação tal como burguesa. Quero eu dizer: é preciso que haja nela esses valores morais e sociais que definem o «burguês». Querirá a pergunta em questão dizer que Picasso tem uma «visão» burguesa? E' na mesma incompreensível! Quer nos seus temas, quer na sua visão, impossível descortinar o que se possa classificar de «burguês» em Picasso.

Ou será então o não ser «anti-burguês» que se pretende insinuar contra Picasso? Por outras palavras: que a arte de Picasso não se tornou em instrumento de acção contra o «burguês»?

Aqui, creio que as coisas se voltam decididamente contra o autor da pergunta; com efeito, nada mais lícito do que afirmar se da arte de Picasso a sua força de destruição. Senão vejamos:

Que é hoje para nós o espírito «burguês», senão, precisamente, a paragem numa evolução, a interrupção de um processo, e portanto a fixação de valores que deixaram de corresponder, por isso mesmo que pararam, às necessidades do homem? Que deixaram, portanto, de o representar. Que deixaram de actuar a favor do progresso, e portanto, automaticamente, se tornaram num peso morto contra o progresso.

Há, dentro da arte, duas correntes vivas sempre paralelas: a que «trabalha» sobre a realidade imediata, e a que segue o seu caminho «sob» essa realidade. Para a consciência social, evidentemente que são aqueles os artistas que melhor a parecem representar, porque constituem como que um eco do que ela sente. Mas os que caminham «sob» a realidade (*sob* e não *fora*, note-se bem) podem parecer a essa mesma consciência social em divórcio com ela. Negar que eles se integrem no mesmo movimento, pelo facto de não representarem a aparência imediata, é o mesmo que negar a marcha do submarino, a pretexto de que, indo debaixo de água, não se vê. Basta porém que, em vez de seguirmos na coberta do navio, si-

gamos no avião que domina o oceano de altura suficiente, para que o submarino se torne visível. Não o poderemos negar, admitindo só a existência do paquete seguindo à tona de água.

Que me perdoem esta comparação; como todas as comparações, é insuficiente para explicar — mas talvez chegue para sugerir, e com tanto me contentarei.

Picasso não pintou os burgueses de Groz? Decerto que não. Mas significa isto que a sua arte não seja anti-burguesa? Para o afirmar teríamos de admitir que o espírito de uma obra reside apenas nos seus temas; que não há outro caminho, para os que não pintam burgueses «bonitos», senão pintar burgueses «feios». Mas quem pinta burgueses feios, senão aquele artista dotado de veia satírica, ou corrosiva? Iremos exigir que todos a possuam? Não será, pelo contrário, indispensável admitir que ó burguês, como forma, como coisa plástica, não pode existir no mundo de imagens de muitos artistas?

Bem sei que estou a simplificar, falando apenas na «representação» do burguês; mas é uma comodidade, parece-me, que não me leva para longe do ponto em discussão. O que interessa é acentuar bem claramente o seguinte:

O mundo plástico dos artistas não tem apenas uma dimensão, nem um só plano. Quem pode supor, conhecendo um pouco que seja a vida, que o artista possa, indiferentemente, ser Rembrandt ou Goya, Manet ou Cézanne?! Pois que mostra a experiência a cada homem, ao mais simples e anónimo homem, senão que lhe é vedado saltar de profissão para profissão, de homem do campo para homem da cidade, de franco para perverso, de melancólico para freneticamente optimista?! E se cada um sabe pelo conhecimento que tem de si que na mais imediata experiência se revelam dife-



PICASSO — GUERNICA

A I EXPOSIÇÃO DE PRIMAVERA NO PORTO

(Continuação da página 1)

messa. O visitante entrava por uma porta, munia-se de um catálogo, dava uma volta rápida, parando às vezes, por instantes, diante de um ou outro quadro, como a querer descobrir qualquer coisa, e acabava por sair sem uma recordação, sem uma emoção, sem nada que perdurasse mais do que a breve e reverenciosa visita. Mesmo quando o pintor sabia pintar, mesmo quando a Exposição representava mais do que um mero acidente, como no caso de Dordio Gomes ou de António Soares no «Salão» da «Portugália», o mesmo vazio permanecia dentro de nós, a mesma decepção se repetia, o mesmo esquecimento restava, volvidos que fossem alguns breves momentos. Era mais doloroso ainda. Assim, quando me dirigi para a Exposição de Dordio ia cheio de expectativa, mas confesso que recebi um autêntico balde de água fria. Vinte anos de pintura, o melhor da vida de um artista, estava ali. . . E Dordio era, e é, um artista honesto e consciencioso, o que se afirmava do primeiro ao último quadro. A exposição de António Soares

renças profundas de temperamento e de comportamento, iremos supor que ao artista seja dado trocar indiferentemente temas e técnica, transferir a seu bel prazer as suas faculdades receptoras de um campo da realidade para outro, adaptar indiferentemente a qualquer motivo as suas possibilidades de expressão?

Pois não será isto o que está em causa? Não teremos nós de partir daquilo que um artista *pode* fazer para a mais elementar apreciação?

Medir uns artistas por outros, sem o menor esforço para se considerar as condições da própria produção da arte é de um irrealismo absolutamente deformador da realidade. Não. Um Picasso não é um Groz nem um Siqueiros. O seu mundo é outro — é o de sob as águas. Iremos pedir a Eluard que faça poemas à Aragon? Poderemos lamentar que Lorca não seja Alberti?

E contudo — voltando a Picasso — o facto é que ele nos deu a obra pictural mais profundamente representativa da angústia de todos os homens que sofreram na sua carne a tragédia da Europa: pois não foi ele que pintou *Guernica*? E' a este extraordinário pintor, que nos deu a mais expressiva síntese trágica do antes-da-guerra, que iremos chamar «burguês»?

ADOLFO CASAS MONTEIRO

era cheia de uma beleza fácil e levemente requintada, embora realizada por mão de mestre. Alguns dos trabalhos apresentados seriam admiráveis decorações para um interior elegante, um «boudoir» ou um cantinho de bom gosto de uma sala de estar de gente rica, outros estariam bem na capa de um magazine de luxo, uma revista de modas ou de turismo. O único quadro que tinha verdade, que era real, que não era

Foi neste estado de espírito que recebi a notícia que anunciava uma Exposição Colectiva de Artistas Independentes e Livres, novos e velhos, a realizar no Ateneu Commercial do Porto. E no dia 15 de Junho a Exposição franqueou-se ao Público. Eu, o tal assíduo visitante dos «salões portuenses» lá a fui ver, animado ainda de lhe dar a minha presença, o meu apoio, a minha solidariedade. «O catálogo» era simples e sério



JÚLIO POMAR — MARCHA

sòmente uma talentosa mistificação pictórica, era o que representava um bailado, uma rumba tropical num palco luxuoso, com efeitos de luz e de cor artificiais. E porquê? Porque era teatro, porque era cenário, porque a realidade que serviu de modelo já era por si uma mistificação. No entanto, aquela pintura fácil e mundana tinha sido realizada por um admirável pintor, senhor de uma técnica inegalável. Mas era pouco, muito pouco, fiquei na mesma vazio — paradoxalmente cheio do mesmo vazio — senti a mesma decepção, e em breve — muito em breve — esqueci toda aquela beleza fácil e levemente requintada.

Todas as edições brasileiras citadas ou não em «Mundo Literário» podem ser adquiridas nos depositários gerais — Livros do Brasil, Rua Vítor Cordon, 29 — Lisboa

— caso a considerar, porque há exposições em que o catálogo é o melhor — e não vinha eivado da consuetudinária e pretensiosa literatura, quase sempre disparatada, pois dizia apenas à guisa de prólogo: «A exposição que ides ver não é uma obra perfeita: é uma experiência. Não é uma afirmação só de palavras: o que ela vale, sois vós que o direis. Sois vós: a Arte não vive por si. Precisa do contacto dos homens. Assim os homens precisam de cultura, assim precisam de arte. Cultura e Vida, Arte e Vida, são inseparáveis: o homem é a medida de tudo neste mundo».

Por mim estava completamente de acordo com o aviso prévio dos artistas expositores e foi portanto com ânimo de camaradagem que comeci a olhar com olhos de ver a exposição-experiência, tão «independentemente» organizada.

Havia de tudo, desde as «clássicas» paisagens da montanha e das



ARCO — PINTURA

margens pitorescas dos rios, primorosas vistas deste jardim à beira mar plantado — como diria a eloquência tradicionalíssima do conselheiro Acácio — até ao mais ousado modernismo, tal como um quadro de Amândio, que o catálogo intitulara, não sabemos bem porquê: «Médico»...

Alguns nomes consagrados enviaram a sua colaboração. O Prof. Dr. Abel Salazar estava representado em suas magistrais águas fortes, dois trabalhos que só ele é capaz de fazer. «Cena da Rua», um óleo de cores esbatidas e mortíferas, merece também uma menção especial. Guilherme Camarinha, senhor de todos os segredos e virtualidades da pintura, um pintor que sabe do seu «métier», expunha um quadro belo pela harmonia e delicadeza da composição, pelo requinte da cor e dos efeitos de luz: Maria José e Maria Manuela, duas meninas a brincar com um enorme cão, uma delas fazendo menção de lhe atirar uma bola. Salvo um certo convencionalismo decorativo, isto é, certo formalismo ornamental, que domina a composição — desde os vestidos das meninas até à posição um pouco patética do enorme cão que lhes está deitado aos pés — não há dúvida que estamos diante de uma obra de grande valor, raro no ambiente estreito da pintura portuguesa. — Augusto Gomes, um pintor cheio de recursos, enviou apenas um «desenho», datado de 1938, que chegava, no entanto, para demonstrar que a arte de desenhar não possui para ele o mínimo segredo. A. Figueiredo assinava alguns desenhos perfeitos. O seu «Parque Infantil», desenho humorístico cheio de flagráncia e observação, foi um dos trabalhos que despertou maior curiosidade. Representava um grupo de seminaristas, com os seus fatos negros, os seus chapéus eclesiásticos, os seus gestos presos, pacóvios e ridículos, gozando os divertimentos de um parque infantil.

Mas isto tudo, apesar de bem feito, de bem realizado, não era, nem foi, o suficiente para encher aquele vazio que as múltiplas e variadas

exposições tinham cavado bem fundo na minha sensibilidade e na minha inteligência. Mal iria se não surgisse naquela exposição colectiva, a esperança de um novo caminho. E felizmente que surgiu... Alguns artistas, dos mais novos, avançaram com coragem e firmeza os primeiros passos da caminhada.

Júlio Pomar sege à cabeça, está na vanguarda. Estamos realmente diante de um «Novo Pintor». Esse rapaz, muito novo ainda, modesto, quase insignificante pelo seu físico, não é somente o esclarecido crítico de Artes Plásticas que se tem revelado aqui e ali com notável visão. Júlio Pomar é um artista que sabe o que quer e que trabalha com afinco, com paixão, com rara honestidade, para realizar o que quer. E natural que tenha de travar uma tremenda luta contra aquelas forças ocultas, que todos nós conhecemos, mas a sua juventude íntegra e saudável garante-nos a sua vitória. Os trabalhos expostos já marcam uma nítida e progressiva evolução. O óleo «Malta» ainda era bastante convencional, nitidamente apreendido e influenciado. «Gadanha» é já mais perfeito, mais bem composto e melhor colorido. Os carvões aguarelados, «Estrada Nova» e «Marcha», são a revelação de um pintor. «Marcha», sobretudo, é já alguma coisa capaz de encher o tal vazio que nos acompanhava pelo calvário das exposições. O pintor deu qualquer coisa do seu sangue e da sua carne à realização da sua obra. As suas figuras têm vida, têm força, sonho e firmeza, esperança e certeza, que se projectam na face altiva e resignadamente sofredora da jovem do primeiro plano; no rosto heróico e másculo do jovem que segue à frente — cuja expressão de confiança é até revelada pelo corte da cabeça — nos semblantes taciturnos dos outros que servem de plano de fundo. Sentimos que todos estão juntos e irmanados na mesma marcha e que o próprio pintor está com eles, segue com eles. Este «rapaz» vai longe. Desenha muita bem e tem o sentido da composição. Sabe que a cor não era para gritar em borrões, como acontece com quase todos que começam. Vai longe, sobretudo, porque é um artista que não pinta por pintar, mas sim para comunicar com os outros homens, nas mesmas dores, nas mesmas angústias, nas mesmas possíveis alegrias que um dia venham a usufruir.

Jorge de Oliveira expôs alguns «desenhos» que são a maior promessa para um artista de largo futuro. «Jornada», «A Sopa», «Braços Caídos» têm a marca de alguém que tem dentro de si a força necessária para, com trabalho e honestidade — nada se pode fazer sem isso — realizar uma obra de projecção.

Jão Moniz Pereira segue também por um caminho amplo, que se inicia com dois desenhos, «Descarga de Carvão» e «Desempregados», que são os mais expressivos de toda a Exposição-Experiência.

Arco está ainda a começar. O óleo

«Pintura», bastante expressivo, é, no entanto, também, bastante alegórico.

Manuel Filipe foi infeliz nos trabalhos que enviou ao certame. Os desenhos inspirados nos prostíbulo são flagrantemente convencionais, quer sob o ponto de vista formal, quer sob o ponto de vista humano.

Os prostíbulos encheram a inspiração dos artistas modernistas, que estafaram todos os símbolos, todas as alegorias, que deles se pudessem retirar, e vasculharam toda a desgraça, mascarada de amor e de prazer, que dentro deles residia. Manuel Filipe não esteve representado à altura do seu nome e foi pena, porque não há dúvida que ele é neste momento um dos mais esperançosos artistas portugueses.

Os nomes que citei formaram a parte mais viva, mais humana e mais vibrante da Exposição da Primavera. Havia nas obras que esses jovens expuseram mais alguma coisa que cor, composição, efeitos de luz; havia acima de tudo, mais do que as tradicionais paisagens e muito mais do que os desvarios formais dos modernistas. Havia Humanidade, desejo de comunicar com outros homens, de se irmanar com eles, de os compreender e de serem compreendidos.

Portinari, o glorioso pintor do Brasil, um dos mais expressivos artistas plásticos do Mundo, disse a Mário Dionísio, na admirável entrevista que ambos firmaram nas páginas do quinzenário «O Globo» — Com Portinari no Tejo —: «A condição do Artista é ser um homem sensível. Você não pode fazer uma música, um quadro, uma poesia (uma obra de arte completa) sem ser sob uma emoção. O pintor não pode ficar preso aos limites duma tela. Se é um homem completo (e só assim pode ser um homem completo) tem de sofrer com

(Conclui na página 16)



JÚLIO POMAR — GADANHA

CRÍTICA

OIRO E CINZA

POR MÁRIO BEIRÃO

(PORTUGÁLIA EDITORA)

QUANDO, no 1.º número deste jornal, iniciei, por minha conta e risco (sobretudo risco, porque a conta, afinal, sempre ma pagam), uma campanha de dignificação da poesia, em termos não direi violentos, mas menos mesurados do que aqueles com que, entre nós, em crítica, se dizem talvez menos verdades, e para tal me tenho servido não só de livros de poesia, como de outros em que ela possa ser ou parecer que é maltratada, e até de notas acompanhando artigos que não darão novidades e apenas chamarão a atenção dos leitores para verdades esquecidas ou escamoteadas — sabia bem que as campanhas de pouco servem, que incorreria nas amnésias dos que menos pretendesse atingir, que seria chamada «despiedosa» uma ironia salutar no campo santo da crítica nacional.

Isso das amnésias é um processo velho que não dá resultado. Eratóstenes só deitou fogo ao templo de Diana — maravilha manifestamente inferior aos corifeus encartados — e de nada serviu a proibição de os seus concidadãos lhe pronunciarem o nome. Claro que tudo está na escolha do templo. Mas confesso não alimentar intenções análogas às desse grego antigo; e reconheço, mesmo, serem muito úteis as coriferizações, uma vez que os historiadores literários, tendo de agarrar-se a alguma coisa, verão sempre primeiro os catafalcos preparados de longa data para seu uso. Quanto à «despiedade», creio não ser maior que a usada, de viva voz, em toda a parte, — só ninguém tal escreve, no que há a louvar a prudência que permite singrar, a preceito, numa dança de alianças só comparável às tão reversíveis das guerras dos séc. XVII e XVIII, salvaguardadas as diferenças existentes entre, por exemplo, a dos trinta anos e as heróicas batalhas do Hissope. E, de resto, eu não tenho que ter piedade dos pobres de espirito. Já foi tempo em que precisavam dela. Tivesse eu tão garantido o reino dos céus, como eles agora têm o da terra!... E a utilidade de rever valores e procurar adequadas interpretações? E, de facto, pouca. Porque hoje, ninguém se interessa verdadeiramente por coisa nenhuma. Nunca o entusiasmo consistente de inquirir as relações do ser e do pensar — «questão fundamental da filosofia», segundo Engels — foi tão baixo, como nestes tempos, em que, para o ataque ou para a defesa, todos o sacrificam — uns com mágoa corajosa, outros com descuidada alegria — a um desconsolado entusiasmo colectivo, que, por isso, está tomando, cada vez mais heterodoxamente, aspectos de fatalismo. No entanto, parece-me conveniente não selar, com um silêncio cúmplice, coros tão bem organizados.

*

Um pouco procedente de Antero, mas sob a égide de Junqueiro e de

Nobre, surgiu e se desenvolveu a actividade poética do movimento multimodo que foi a «Renascença Portuguesa». Todavia, o génio pessoalíssimo de Pascoais marcou indelévelmente essa época. É sempre injusto identificar um grande poeta com a escola que por ele tenha surgido, ainda que por ele próprio doutrinado. As doutrinas que, nas mãos dos menores poetas, se tornam um trapo encorilhado à força de puchar o lustro à mesma paisagem, são, na boca dos grandes, uma transpêta explicação do seu próprio génio. Se o génio cria melhor do que explica — eis o que só redunca em favor das suas possibilidades criadoras. Muitas vezes, porém, é o pudor de falar na primeira pessoa, de exemplificar com os próprios exemplos, que torna confusa e abstracta a predicação. Pascoais, pode dizer-se que só ao encerrar a sua vida de poeta é que escreveu, ou publicou «O Homem Universal». A originalidade de Pascoais, da sua visão, das suas imagens, mesmo a sua linguagem, influíram todo o saudosismo, até os seus prolongamentos actuais, entre os quais se conta a chusma de pseudo-poetas, que justificam o título de terra de poetas, atribuído a Portugal, pelo consenso unânime das redacções. Não me refiro, é claro, aos poetas *dessa* época, ainda hoje vivos ou viventes. O renome de Pascoais que não é grande poeta das redacções que são famílias nem das famílias que são redacções, e cuja utilidade os videiros da literatura ainda não descobriram (Camões, há quanto!... Pessoa, já!...), não pouco tem sofrido com este enjão de poetas encharcados por tantas e tão sucessivas lágrimas de crocodilo.

É difícil, e induz em erros, considerar a poesia portuguesa cindida a partir das suas maiores figuras. Assim: meio Gomes Leal e meio Nobre para cada lado. E nas metades, depois, uma para o *Orfeu*, outra para a *Águia*. A seguir, o *Orfeu* para a *Presença*, que sempre o reclamou; e a *Águia* para as urtigas, ou, o que é o mesmo, para as dolicoedócices que persistem à margem e, vá lá, até dentro da poesia chamada moderna. Vistas assim as figuras, todas são percursoras. S. João Batista de quanto se fizer depois. Esta crítica — ou melhor, visão — polémica teve o seu tempo: foi com ela que a *Presença* confirmou, com outras ideias, o prestígio da geração do *Orfeu*, e, de caminho, começou a tomar lugar. Mas o tempo da cisão passou, e hoje há que reconhecer a superior unidade de uma tradição ininterrupta, da qual

essa poesia chamada moderna é a indiscutível detentora. Há, mesmo, um notável poeta — Afonso Duarte — cuja poesia (aberta à dos outros e abrindo a dos outros, num intercâmbio constante, através de três ou quatro do que se chama gerações) documenta exemplarmente esta afirmação.

*

Paralelamente ao saudosismo e, por vezes, intimamente misturado com ele, floresceu em «chagas rubras» (1) e outros maneirismos de esteticismo de requintes formais de «crepitação emotiva» (1), como se Eugénio de Castro tivesse extraviado, para o saudosismo, com linguagem menos vaidosa, mas mais afectada... E isso que foi a admirável expressão de um António Patrício (e, embora enriquecida de outros valores, a de Sá-Carneiro), pôde também dar um Vila-Moura, as prosas do presente livro de Mário Beirão, e as reticentes e exclamativas prosas que toda a gente encontra (que consiga ler até ao fim, é que eu duvido) na *Águia*, na *Gente Lusa*, na *Galera*, na *Contemporânea*, na *Atena*, na *Civilização*, no *Magazine Bertrand*, e, em suma, em todas as revistas e magazines de há trinta anos a esta parte, para não falar nas páginas literárias dos grandes periódicos e outras afins actividades orais ou escritas, onde a praga continua e continuará pelos séculos dos séculos, enquanto houver quem diga: — O Sol!... Ah!... A lua!... Oh!... O mar, ah o mar!... Oh!.....

*

Este esteticismo, como é natural, comprazia-se na crítica de Arte (crítica, com *c* muito minúsculo, muito impressionista; e Arte, com *A* muito maiúsculo como o da interjeição), e associava perfumes a quanto via. Assim, Mário Beirão, perante uma pintura de Fra Angélico exclama: «A doce composição exala perfumes!» (pg. 163). E sente que (pg. 64) «de certos recantos de Toledo, por altas horas de evocação, saem escuros, perturbadores bafos do tempo...» O que é o poder transfigurador do esteticismo!...

De tudo isto resultaria, evidentemente, uma poesia turística, de êxtase perante as obras de arte catalogadas nos *baedekers*, e perante as paisagens literariamente célebres. E é essa poesia que enche, quase sempre, as páginas deste livro de M. Beirão. Só assim se aceitará que haja, em Itália, versos de Dante incorpo-

(1) M. Beirão — Oiro e Cinza — prefácio.

Todas as edições brasileiras citadas ou não em «Mundo Literário» podem ser adquiridas nos depositários gerais — Livros do Brasil, Rua Vitor Cordon, 29 — Lisboa

rados no mais anónimo cipreste, e em Alba de Tormes

...ao largo, nos campos,—braçadas de luz,
E versos, florindo, de Juan de la Cruz.

Isto, na poesia; enquanto, na prosa, aparecem definições que o *Almanaque Bertrand* se apressará, por certo, em arquivar: «Sevilha é o perfume dum verso de Salomão; Ávila é um esqueleto humano; a Renascença é a Forma; Nice é um sorriso de mulher; Veneza é a cidade da Palidez; o museu de Nápoles é um sonho grego». E esta (pg. 202) — «Assis é o asilo dos poetas sem Beatriz...» Não sou eu quem as destaca; elas próprias o estão no texto, para bem saltarem aos olhos.

*

A acusação do indiferentismo que os detractores do «Renascimento Português» suspeitavam na elevação da saudade a «palavra-chave», ainda hoje está na base do esquecimento e incompreensão, que rodiam esse saudosismo, de que, afinal, toda a gente mais ou menos sofre. E, se há acusação generalizada que os factos ou a vida dos membros mais proeminentes tenham desmentido, é essa. Quanto a Pascoais, uma intensa energia telúrica (como já passou de moda dizer-se) e uma profunda consciência do conteúdo mítico da religiosidade, aproximavam-no da Vida (como é moda dizer-se), senão política, pelo menos metafisicamente compreendida e aceite. Mas a verdade é que a religiosidade implícita no saudosismo podia, na falta dessa profunda consciência que Pascoais possui, na falta quer de conteúdo, quer de formas, tombar numa contemplação puramente exterior, natural em poetas cujo panteísmo ia, por vezes, pouco mais além da paisagem. E o que sucede a Mário Beirão, sempre que troca a paisagem que lhe é familiar por outras ou pelo que julga ser a contemplação religiosa, e que é, apenas, um misto de quietismo herético e de vagos anseios de não menos herética angelização. Para quem se engolfa, não na religião, mas na piedade, e para quem prefere devotos a religiosos, isto não tem importância; e, se a tem, achará que não é conveniente pô-lo a claro, num país onde a heterodoxia é o mais banal dos frutos da indouta ignorância. As coisas devem julgar-se em função do que pretendem ser. Um poeta pode dizer o que quiser. Mas, numa poesia católica ou catolicizante, parece-me grave desmando afirmar:

Oh, a vitória de pairar, pelos Espaços,
Já liberto da Cruz, dos seus terríveis braços,
Que, em plena escuridão, mais fúnebres ne-
grejam.

Eis um inconsciente desabafo do quietismo, que até se cansa do consolo que é para ele o espectáculo dos trabalhos alheios. A história da literatura portuguesa, para a elucidação da qual é tão importante a fenome-

nologia da religião, não possui uma tradição longínqua a justificar esta atitude. Nem Heitor Pinto, nem António das Chagas, nem Tomé de Jesus, nem Agostinho da Cruz, todos frades, jamais pediram para, com asinhas de anjo, «esquecer a terrena condição!» Havia, sim, na população esvaziada de um paganismo já muito distante e informe, esse quietismo resignado, animando-se, porém, em romarias e nas aflições do pão quotidiano. Na literatura, isto surgiu quando o burguês citadino e elegante do século XIX foi descansar para o campo, lá passar umas férias na quinta. Seja-me permitido citar o Eça da fantasia comovente que é *A cidade e as serras*:... «É o que aconselham estas colinas e estas árvores à nossa alma, que vela e se agita: — que viva na paz dum sonho vago e nada apeteça, nada tema, contra nada se insurja, e deixe o Mundo rolar, não esperando dele senão um rumor de harmonia, que a embale e lhe favoreça o dormir dentro da mão de Deus». Miguel de Molinos não teria dito melhor. Mas Mário Beirão dá-nos, na sua prosa, o comentário final: «E, agora, naufragos e vazios, são a bem dizer, seres quase perfeitos: pertencem à Humanidade, porque se redimiram, morrendo dentro de si mesmos». Não se trata do preceito evangélico do grão de trigo — é, muito simplesmente, um nirvana que se desconhece. Não há, aqui, a angústia de Antero; não há o desespero, o desalento e a desilusão dos que se cansaram, cedo ou tarde, de lutar. Não. Tudo o que, na religião ou fora dela, é força e dignidade austera, aqui se desvanece. E ou é embevecimento: «Vi uma reliquia do Santo: um osso ainda fresco!» Ou é outonal delíquio: «E nos seus nichos, desmaiam Santos». Ou puro disparate: «Byron, Wagner e Eleonora Duse: — o génio da Treva, o génio da Harmonia, o génio da Graça e da Morte; três realidades distintas, numa só alma: Veneza!»

*

Descrevendo a impressão do poeta no interior da igeja de Nossa Senhora de Paris, há, neste livro, um soneto. Assim como sem descrever nada, Nietzsche deu Veneza numa dúzia de espantosos versos, também

QUASE ESGOTADO!

«CAMILO E SÓROR MARIANA POR DENTRÁS DAS GRADES»

Por ÁPIO GARCIA

III

Preço 1:500 (Portes grátis)

Pedidos à:

LIVRARIA SIMÕES LOPES

Rua do Almada, 119 — PORTO

Sá-Carneiro, em poucos mais, deu Nossa Senhora de Paris. Mas a transposição operada por estes *turistas* é análoga à transcrição rítmica de Rilke, para descrever uma bailarina espanhola, ou à transposição dramática de Torga, para Santa Tereza monologar. Grande poesia é, precisamente, a que, no dizer de Drummond de Andrade, «elide sujeito e objecto», e que, portanto, se *objectiva* por completo.

Nisto residuiu sempre o problema dos saudosistas. Karos — e poucas vezes — souberam distinguir entre essa elisão, que é um acto de posse (perpetrado, conscientemente ou não, pelo poeta), e a confusão sensível (por associação de sensações, e não por associação de ideias das sensações), que é um acto de entrega ao devaneio imagístico. E como a visão espectralizante os afastava, por seu turno, do descritivo de um Cesário, consumiram-se num compromisso que tudo nivela à força de penumbras, poentes e «visões de Além». Ou, então, refugiam-se no lirismo simples, à João de Deus, o único poeta inimigável, e o resultado —

Morria em flor, o sol,
Morria, em flor celeste;
Cantava o rouxinol,
Na rama do cipreste.

(pg. 142)

— e o resultado não é Bulhão Pato. É Tomaz de Alencar. Leia *Os Maias*.

Mas lá diz o *Oiro e Cinza*, a pgs. 94: «O Mar Cantábrico é como os poetas: vive em delírio, e canta; enrouquece a cantar!». Quero crer que este *r* seja uma gralha escapada à revisão e à errata.

*

Não fosse Mário Beirão o poeta que é; nem o curioso e típico caso que analisei; e este livro — que não é de viagens, como *Novas estrelas* o não era — não teria merecido a pena de esclarecer, historicamente, os saudosismos. «Esse livro, que foi escrito há muitos anos, ficou a dormir (...) no fundo de uma gaveta (...) Mas as fadas quiseram que, um dia, (...) extraísse dele algumas páginas e as lesse a uns amigos. E, logo, estes (o que é a Amizade!), etc. É foi assim que esse oiro, «que ainda é Oiro, embora esverdeado», como dizia Sá-Carneiro, apareceu para mais diminuir a merecida fama do grande cantor das queimadas e dos maltezes. Eu disse que o Alentejo garantia a M. Beirão alguns dos seus belos versos. E é ainda ele que, afinal, lhe inspira estes, para descrever «a tristeza de Castela» —

A lígubre poesia da Planície,
A certas horas:
Lentos fumos, vogando, à superfície;
Um sol que expira, entre visões de auroras;
Vozes que o vento, súbito, arrebatou;
Infinita solidão; ausência; terra abstracta;

— versos que mostram a fluência formal, perfeitamente cadenciada, que é um dos atributos de Mário Beirão. E,

Picasso não desconcerta

(Continuação da página 6)

de Picasso ganhava as suas proporções mais angustiosas.

Uma catástrofe assinala o tempo nestas telas de Picasso. Que catástrofe? Porque estão isoladas as figuras de Picasso, ou então se agarra a um objecto, a uma coisa, a um bicho, como à única tábua salva do naufrágio — da catástrofe? Porque estão imóveis, petrificadas, como se a visão da catástrofe as tornasse estátuas, cortando a respiração, o correr do sangue, e lhes immobilizasse as feições num esgar de espanto?

Por outro lado, que relações existem entre esse sentimento de catástrofe, e a tragédia que o mundo viveu? Até que ponto se identificam os personagens de Picasso com os protagonistas ou os espectadores dessa tragédia? Até que ponto Picasso é protagonista ou espectador dessa mesma tragédia, e se contém dentro dos titeres com que joga? Por que é Picasso levado a necessitar de personificar em titeres fabulosos a complexidade (sim, forçosamente complexidade) dos sentimentos que o avassalam? Que sentimentos são esses? Qual a ordem dos factores que os dita? Qual a relação entre esta ordem de factores e o momento vivido pelo mundo? De que modo Picasso viveu e sentiu esse momento?

E no modo como Picasso viveu e sentiu esse momento, está a chave que nos permitirá caminhar através das tortuosidades da sua obra.

Picasso, homem, revelou-se abertamente como pertencente ao seu tempo, compreendeu qual a linha a seguir — e seguiu-a. Picasso, homem, abandonou os mitos e os monstros

no entanto, a sua sensibilidade delicada compõe sonetos, que são a expressão nobremente melancólica do aprisionamento dessa fluência. Apraz-me citar, neste livro, os seguintes: o II de «Grito», «Cair da tarde em Astorga...», «Granada», «Aos ciprestes da Itália», «A uma veneziana», «Per amica silencia lumae», o II das «Meditações de S. Francisco».

Quando, na crítica recente a uma antologia maviosa, respeitadamente enumerei todos os figurantes, mostrei a consideração em que tinha a obra de M. Beirão. Se não é das que ficam, é das que deixam, numa literatura, alguns dos mais belos poemas com que ela pode contar. M. Beirão não necessita dos meus elogios. Nem as minhas palavras de justa crítica poderão aspirar a penetrar esse bronze, em que a sua ingénua sinceridade de verdadeiro lírico já foi encerrada.

JORGE DE SENA

da solidão, e tomou perante a história uma posição compreensiva e de progresso. Tomou-a — por muito que se arpelem os que defendem a intemporalidade do artista. Picasso, criador de arte e fabricante de mundos, agiu como um homem que «ouve tudo o que o cerca», que «sente toda a tragédia de hoje», como dizia Portinari na sua entrevista a Mário Dionísio. Temos de entrar em linha de conta com isto; mas se entramos apenas com isto em linha de conta, será certo e sabido que Picasso mais uma vez nos desconcertará. Pois não é verdade que, armados só do conhecimento da posição presente de Picasso-homem, não conseguimos justificar Picasso-pintor — quando estes dois termos não podem, jamais, viver em separado?

Há um factor que não podemos desprezar, nem cuja importância diminui em face da atitude presente de Picasso-homem: os estigmas da sua classe, da fase atravessada actualmente por esta classe, da posição de Picasso adentro dela, estigmas presentes em todos os períodos da sua produção artística, a qual se vem afinal a revelar em paradoxal coerência com as suas coordenadas de tempo e de lugar. Estigmas de que um homem se pode ou não libertar, consoante o seu grau, conforme se submeter ou for submetido a uma reeducação adequada. O problema coloca-se já fora do campo da arte: essa pesada, mas admirável e possível tarefa da reeducação dos homens, essa tarefa gigantesca do século XX, constitui um novo capítulo das ciências do homem.

De que modo se revelam em Picasso os estigmas da sua classe, da fase atravessada actualmente por esta, da sua posição adentro dela?

«... Parece-me ser Picasso o homem mais solitário do mundo. Não há rosto familiar a seu lado. Os seus amigos parecem ter sido seus amigos só pelo facto de se poder dizer que tomaram parte em qualquer extraordinária aventura do espírito juntamente com ele; isto é, só foram seus amigos na lenda. Mesmo aqueles que sobreviveram a esse período de revolta e metamorfose, e que depois seguiram um caminho independente, se bem pensarmos no que foram nessa época, surgem aos nossos olhos como simples espectros. Depois de terem passado por essa zona espectral e terem sido alumiados pela legendária glória, foram reencarnados e continuaram a gozar de uma fama mais quente e natural. Pelo contrário, Picasso conservou-se no seu domínio de espectros. Permaneceu nas claras altitudes da solidão». Tornamos a citar Cassou. Por quê esta persistência na solidão de Picasso?

Quer-nos parecer que ela é bem

reveladora da fase vivida pela chamada «inteligentzia» burguesa. Do seu drama. Em que se cifra este drama? No conhecimento da sua derrocada e na impossibilidade de a deter, bem como de a resolver nas suas contradições básicas. No conhecimento ou no presentimento. Em que resulta? Num «histórico e desdenhoso encolher de ombros, desprezando tudo o que tenha apenas valor transitório». O pavor dos valores «transitórios»: perante a inconsistência, provada, dos valores «absolutos, eternos, imutáveis» sobre os quais assentava a estrutura em decomposição, buscam-se novos valores que não sejam transitórios; isto é, entra-se num círculo vicioso, numa luta estéril, num beco sem saída real. É também Cassou que nos diz: «a rota espiritual de Picasso tem origem num orgulho semelhante — um histórico e desdenhoso encolher de ombros, desprezando tudo o que tenha apenas valor transitório. Para o poeta, o assunto dum poema tem só valor transitório, não pode permanecer na sua vida e no seu pensamento, uma vez que consiste no fio das vidas das pessoas vulgares, que são tão fracas a ponto de carecerem constantemente dessa companhia. Para o poeta, basta conservar o gesto da sua libertação». Eis a atmosfera rarefeita em que se movem os últimos representantes do pensamento burguês. Abstrair do fio das vidas das pessoas vulgares, que carecem constantemente da companhia dos valores transitórios. O artista vive do gesto da sua libertação. Que libertação? Onde encontrá-la? Longe do fio das vidas das pessoas vulgares. «Nas claras altitudes da solidão».

Solidão que se torna no seu meio natural, fora do qual só são possíveis parciais sortidas. Solidão que faz parte da massa do seu sangue.

Pode o indivíduo, sob a pressão dos acontecimentos, e mercê de mais ou menos dolorosos processos intelectuais, tomar esta ou aquela atitude que resulte contraditória com a sua posição básica. Implicará isto uma transformação radical no seu modo de sentir as coisas?

Supô-lo dum modo definitivo seria não ter em conta a realidade. Um novo drama surge: uma luta entre o novo e o passado. Uma transformação nunca se faz de chofre: há um processo que a antecede, e ela surge quando, enfim, as condições se tornaram maduras. Picasso, contudo, não se transformou. Picasso albergou no seu pensamento mais uma contradição — O drama da «inteligentzia» burguesa reside na incapacidade de resolver as suas contradições.

Esta nova contradição de Picasso é o motor desta fase última, a que os críticos não deram ainda a graça do baptismo. Dissemo-la a mais angustiosa das fases de Picasso. Por que é aquela onde mais se avoluma a impossibilidade de Picasso em quebrar as grades da sua solidão.

Dissemos que nestas suas obras havia a vizinhança dum catástrofe. Essa catástrofe não é mais que a re-

sultante da presença das grades na solidão de Picasso; que a resultante da impossibilidade de as anular, e de respirar o ar simples das coisas naturais. E essa catástrofe surgiu agora, isto é, na altura em que Picasso se reconheceu a si próprio como vítima da suprema tourada, e foi para onde foram as outras vítimas.

As suas telas ficaram a atestar que Picasso ia com elas e a atestar simultaneamente que lhe era impossível alijar o fardo da solidão. E o peso da contradição leva-o a expressá-la por meio de símbolos tanto mais monstruosos quanto mais dele, Picasso, é o drama que encerram: Picasso é o protagonista de todas as suas telas. Não são figuras da experiência corrente, são títeres encarnando as lutas de Picasso com a solidão. Por isso o vazio que as emudece; por isso a sua imobilidade, que é a própria imobilidade da condição de Picasso.

IV

AS PERGUNTAS QUE SE FAZEM

«QUE significa Picasso no pensamento moderno de informação materialista? Que lugar ocupa na história das sociedades em luta, reacção, contemporização ou crítica? Que lugar ocupa na história da arte, nos seus meios de expressão?» Não cremos que esta pergunta implique que se tenha Picasso na conta de filósofo ou de político. Pelo contrário: Trata-se apenas de saber de que «maneira paralelística» ele se vai ligar ao desabamento e desagregação do mundo, etc. E cremos que isto ficou sem resposta no local citado.

Pelo atrás exposto, parece-nos ter ficado Picasso localizado à luz do referido critério. E acrescentemos somente que ele nos aparece não como reacção, como contemporização, ou como crítica, mas como reacção, contemporização e crítica. Se isto tem um carácter paradoxal, o leitor já deve estar prevenido contra os paradoxos de Picasso.

Explicuemmo-nos: a arte de Picasso é ditada inicialmente por uma violenta reacção contra a lei das sociedades em luta; Picasso puxa para trás toda a linha, refugia-se nas «claras altitudes da solidão». Longe do fio das vidas das pessoas vulgares, que são afinal aquelas a escrever a história.

Contemporização: na medida em que vai de encontro às grades da sua solidão, sem jamais as quebrar, e é forçado a confinar-se nos limites de um equilíbrio instável e irracional. Contemporização que não é voluntária — antes surge em consequência da não resolução das contradições de Picasso.

Crítica: na medida em que Picasso vê com olhos sensíveis a desagregação da sociedade, e sobre ele quer

EM PARIS: DECISÕES DO COMITÉ NACIONAL DOS ESCRITORES

O Comité Nacional dos Escritores reuniu-se em Paris, no dia 28 de Maio último. Jean Casou, o presidente, não assistiu por se encontrar ausente de França. A sessão foi animada e documentativa. Através do relato dos semanários, e em especial das *Lettres Françaises* verificamos que ela serviu a acentuar, se é possível, a atitude clara e intransigentemente digna de alguns dos intelectuais franceses, entre os quais Mauriac e Aragon, secretário geral, merecem uma citação à parte, o primeiro, porque para além da luta partidária vê sempre aquela união da luta travada em comum contra o invasor, e o segundo pelo papel que conserva e de que não abdica: combatente desde a primeira hora, herói no seu desinteresse pelo seu bem e pelo seu corpo, citado na ordem por feitos em combate, um dos principais animadores da Resistência ao lado dessa mulher incansável e não menos heróica, Elsa Triolet, que, por acaso ou não, dá pelo nome de Madame Louis Aragon, o poeta renovador de *Crève-Cœur* mantém-se na primeira linha apontando o caminho a seguir, impedindo a invasão dos colaboracionistas, apresentando a moção contra Vaudoyer e contra todos os que tramam na sombra. Admirável exemplo de clareza de princípios e de coerência de atitudes num e noutro destes dois mundos de mundos espirituais tão diferentes. A Mauriac o seu Deus, de que sem-

ganhar altura para emitir o seu juízo — o qual jamais poderá ser suficientemente concludente, porque Picasso é filho natural dessa desagregação, e os seus olhos não são limpidos nem lúcidos a ponto de poderem encarar a vida dum modo livre e natural. Não se trata de monóculo que se possa jogar fora, ontem, hoje, ou amanhã, quando vier à gana: é mais do que isso, é a própria inadaptação de uma classe a novas condições, é a sua própria incapacidade de ir mais além.

Eis porque Picasso só desconcerta quem for levado a pedir-lhe o que está fora das suas limitações. Não se pode pedir a uma pedra que seja pau; pode esperar-se, certamente, que um homem se transforme — o que não podemos é esperá-lo, fazendo abstracção das suas condicionantes.

JÚLIO POMAR

Todas as edições brasileiras citadas ou não em «Mundo Literário» podem ser adquiridas nos depositários gerais — Livros do Brasil, Rua Vitor Cordon, 29 — Lisboa

pre fez estímulo de acção em prol do seu País, não aconselhou uma visão sectária.

Na mesma sessão Bernestein pediu que fossem inscritos na lista negra dois intelectuais. O movimento da opinião pública tem evoluído contra ambos, e ainda que tenham os nomes mais ou menos gloriosos de André Maurois e Jules Romains o seu caso será estudado como o merece e o *verdictum* final não tardará muitas semanas. E assim na democrática França. A traição ou o desinteresse do intelectual raramente ficará impunes. Todos os que na terra estrangeira esqueceram o dever para com o solo da Pátria serão severamente castigados por ela.

A acção do C. N. E. além da repercussão nacional tem um interesse internacional. Um dos maiores romancistas italianos vivos, Elio Vittorini, acaba de ser obsequiado por ele. Paris, que durante a guerra perdura a justificação do epíteto de «cidade-luz» volta a ser o *foyer* cultural não só do mundo latino, como de toda a velha Europa culta. O descobrimento da moderna literatura americana, primeiro, e depois da russa, em nada lhe fará perder essa prerrogativa. Paris viveu quatro anos de inquietação amarga, entregue a um bando de intelectuais, de académicos medíocres. Agora ressuscita para o mundo em toda a sua pujança histórica, enriquecida por mais estes anos de experiência amarga, em que o inimigo não poupou nada e ninguém. Ressuscita para o mundo culto com a ânsia de não consentir o meio-termo, o conformismo ainda que literário: René Lalou, crítico literário e professor eminente, acaba de ser expulso do C. N. E. por unanimidade de votos por um facto da ordem do que se acaba de citar: «Contrariamente à honra e aos fins da associação — diz o comunicado — Lalou publicou uma antologia de poesia francesa em que fez figurar abusivamente, ao lado de Maurras, quatro escritores filiados no Comité Nacional». Apesar do seu prestígio de crítico, Lalou sofreu as sanções que o seu gesto merecia.

Na última sessão tratou-se ainda da questão dos editores e da sua acção durante a época de domínio germânico. Chamou-se a atenção dos poderes públicos contra o escândalo que representava a atitude pouco honesta e pouco sincera para com o País da maior parte, ou pelo menos de uma grande quantidade de editores.

Em 29 deste mês de Junho realizou-se em Paris, na sala Pleyel, o Congresso do C. N. E., verdadeiro «Congresso do pensamento francês ao serviço da Paz».

ANTÓNIO MIGUEL



O CHEFE DE ORQUESTRA PAUL KLETZKI

QUEM ouviu, com o entendimento bem aberto, um concerto sinfónico dirigido por Paul Kletzki, poderá ainda negar à música o seu condão directamente vital, estimulante, activo, apto pois a muito mais do que consolar, despertar sugestões e sensações extáticas, entreter e interessar o espírito, — o que já não é pouco?

A breve actuação, em Lisboa, de aquele extraordinário chefe de orquestra, de colaboração com a nossa Orquestra Sinfónica Nacional, levamos a umas tantas considerações sobre pontos em que se falou por vezes, mas que, salvo erro, não têm sido debatidos. Qual a maior ou menor conveniência do intercâmbio de chefes de orquestra de vários países, que provoca a associação fortuita de elementos, — dum lado o maestro, do outro o batalhão orquestral — elementos que se desconhecem e que por vezes até precisam de intérprete para se poderem entender pela fala?

Talvez muita gente tenha deixado de pensar nisto, tal a generalização do processo, que, certamente, por alguma razão se impôs. Deixá-lo; é razão, ou são razões muito elásticas. As mais frouxas são aquelas que se prendem superficialmente a «fazer artaz» e a corresponder ao suposto paladar de um público que pede variantes sem consequências sobre velhos temas. Também são discutíveis, segundo a escolha principalmente, e de alcance menos imediato, menos directo sobretudo, as facilidades que se dão aos artistas para conhecerem outros horizontes, outras gentes, dar mais peso à sua patente e relacionar a sua acção com a diplomacia.

Se o chefe de orquestra traz na sua bagagem alguma obra significativa e nova para o meio onde ele é introduzido — como aconteceu aqui em tempos, por exemplo, com o Mateus-Pintor de Hindemith dado em 1.^a audição por Ansermet, — o interesse da intervenção não sofre então discordância possível. Mas mesmo sem que tal se dê, é útil o contacto pelo qual se provam e desenvolvem o poder de adaptação e a maleabilidade, além de que a personalidade do intérprete se reflecte forçosamente sobre a obra que interpreta, reforçando o seu carácter ou diversificando-o mais e melhor do que superficial, artificialmente. E o mais insofismável elemento de progresso acabará por estar na soma de preparação técnica, qualidades temperamentais e comunicabilidade que o artista traz.

Aqui está como foi possível o chefe da orquestra polaco Paul Kletzki, sem nos ter proporcionado nenhuma 1.^a audição de vulto, deixar-nos inapagáveis sinais da sua

passagem, com dois programas apenas em que fomos de revelação em revelação, ou quase, e em que, melhor do que isso, ficámos mais animados, mais aquecidos para a pequena e grande luta do dia-a-dia.

Ocupar-nos detalhadamente do que foi a interpretação da IV Sinfonia de Brahms, das Aberturas e da IV Sinfonia de Beethoven, do Pássaro de Fogo de Strawinsky, da Patética de Tchaikowsky, não está nos nossos propósitos. Quem nos lê, ou ouviu, ou não ouviu — e as palavras não podem substituir a música. Preferimos continuar na ordem das considerações gerais, no entanto concretamente aplicáveis ao caso Paul Kletzki.

Aprende-se a ser chefe de orquestra? Nem se devia perguntar! Basta o instinto para tirar partido da expressividade da batuta? Decerto que não, se bem que no manejar da varinha que serve de medianeira para a formidável projecção sonora estará a parte mais suave da aprendizagem do director...

E conhecer os instrumentos mais do que por alto, já será pedir muito? Sim, é de facto pedir muito, o que não quer dizer que não haja toda a vantagem nisso, principalmente se o chefe de orquestra parte do princípio que não se limitará a dirigir a sua orquestra (admitindo que os elementos dessa orquestra estão dumavez para sempre de posse dos melhores segredos para conseguir a perfeita execução da parte que cabe a cada um).

E composição? A fundo, também. História da música? Como ter uma boa noção do estilo sem esse conhecimento! Até psicologia, talvez? O talvez é demais; mas de acordo que com tacto natural e com um são critério de humanidade, não será o que mais custe a adquirir.

Que é preciso sentir a música, compreendê-la, é bom e bonito de dizer. Reconhecer a força motriz de que pode ser detentora, a sua virtualidade hipnótica, a variabilidade dos seus efeitos sobre nós, que vai desde a epiderme até à medula, já tem mais que se lhe diga. Servi-la, e servir-se dela de modo a sacar todo o seu conteúdo, é o passo mais difícil de dar, de mais a mais com executantes múltiplos que convergem para um «todo» indivisível... É isto que um Paul Kletzki conseguiu integralmente, com elementos que poucos dias antes ele não conhecia e não o conheciam a ele. Mas não se trata apenas, afinal, de tocar o que está lá? Outra coisa que parece a evidência das evidências, e não é bem assim. 1.^o, o que está lá nem sempre se presta, e em vez de vencer a dificuldade, contorná-la e

escamotear o passo acontece nem se sabe como. 2.^o, o que está lá, tanto pode pertencer ao traçado principal como ser pormenor, mas de destaque, ou simples recheio. É praticamente impossível os textos trazerem todas as indicações sobre a maneira de graduar a sonoridade, definir o seu carácter (pelo modo de ataque), pormenorizar todas as suas inflexões.

A construção, ou reconstrução, do edifício sonoro, feita assim pedra a pedra, lance por lance, naipe por naipe, em linguagem musical (porque não encontramos termo equivalente no vocabulário corrente), secção por secção, parece que poderia atingir a perfeição plástica e formal, sim, mas com prejuízo da vibração calorosa, directa, do organismo que é o tal edifício sonoro; mas não, é o contrário que se dá, porque lhe confere consciência de si próprio, magnitude, infalibilidade. Tanto mais que Paul Kletzki se comporta como um homem, que é, perante outros homens, que os seus colaboradores têm a obrigação de ser. Simplesmente, é um homem que sabe. Explica, ensina o que é preciso fazer, e porquê. Não exige nem pede sequer obediência cega, procura compreensão, entendimento, e a obediência vem por si mesma, como consequência legítima. Quando o seu povo está cansado, dá-lhe descanso, e respira também, mas sem quebrar o convívio com ele, sem isolar-se. Os problemas que lhe dizem respeito pessoalmente, já estão resolvidos; os problemas que surgem são da comunidade, ou de alguns dos seus membros, que tem de os ver resolvidos em relação a si e à referida comunidade. O trabalho torna-se um acto de confraternização que produz o rendimento total, porque respeita o trabalhador em vez de abusar dele.

Quando chega o momento de enfrentar o público, estão todos integrados no papel que vão desempenhar. Ele, Paul Kletzki, quantas vezes terá já dirigido a famigerada «Patética» de Tchaikowsky? Não importa. Ele sabe que se se alheiasse por um instante do encargo que assumiu, rompia-se o encantamento. E temos nós a certeza de que se o seu interesse pelo que faz esmorecesse, deixava de o fazer. Paul Kletzki entrega-se visivelmente, embora discretamente, ao gosto, ao gozo que a música lhe proporciona, o que é próprio sem excepção a todos os verdadeiros intérpretes; mas não pode tornar-se independente do controle constante que tem de observar, o que impede qualquer ameaça de mecanização ou entorpecimento.

Para terminar, uma referência muito breve à qualidade de Paul Kletzki, intérprete. Ele é polaco, como Chopin, como Szymanowski, e artista de raça como eles. A sua superioridade, em relação a outros intérpretes de raça não germânica, está na sua assimilação do génio de Beethoven, que é tão fácil amesquinhar, ou deturpar mesmo. Não

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA-5

POR ANTÓNIO PEDRO

VOLUNTARIAMENTE se deixam de lado, no seguimento destas legendas, todas aquelas manifestações estéticas que não tenham encontrado na pintura sua natural e melhor forma de realização, e voluntariamente também, quando falamos da pintura, saltamos ou esquecemos o que com a pintura se parece porque é feito com pincéis e com tintas mas, servindo apenas propósitos decorativos, é mais ofício de artesão que necessidade de expressão humana.

A pintura é uma fala, e mais do que a escultura, mais do que a arquitectura, como a poesia ou mais do que a poesia, tem um carácter de expressão individual que vive para si e por si se satisfaz. Como tal, a sua história quase pode limitar-se a acompanhar a história da civilização ocidental, embora na China e no Japão, como se disse, fosse o pintor, como o filósofo e o poeta, mais homem de espírito que mesteiral de ofício.

Na Índia o caso foi diferente. O pintor confundiu-se sempre com o arquitecto e com o escultor e talvez por isso nenhuma pintura atingisse o requinte das figuras humanas da época chinesa de Sung ou a leveza subtil de certas paisagens japonesas.

A personalidade que é no Ocidente supremo consequimento, é no Oriente imperfeição humana, degrau da dor que no último aperfeiçoamento se aniquilará. Todo o esforço que no Ocidente se desenvolve para a criação da personalidade, é no Oriente tentação do seu anulamento. E se a vida sensível é apenas um estágio de outra vida, que alegria dos olhos pode levar à contemplação da forma senão a que dela se sirva como trampolim para outros estágios de meditação?

E isto é sobretudo verdade na Índia. Determinar negando é característica principal da filosofia bramânica. Ora a forma é existência e o Nirvana a ambição. O ideal nirvânico é exactamente o oposto ao ideal da forma. Quando esta se não impõe e isola, o caminho é sempre o de uma desmultiplicação barroca, e assim, se é possível erguer-se no ar o mágico deslumbramento da arquitectura de um templo, em que a imaginação individual se compraz em disfarçar-se na obra colectiva, mais difícil é que ela se exprima à vontade, claramente, no liso de uma parede.

Não quer isto dizer que não houvesse pintura na Índia ou que ela não seja de interessar, nem quer dizer ainda que no período *gupta*, por exemplo, as pinturas murais de Adjanta constituam matéria de esque-



AS TENTACÕES DE BUDA. PINTURA MURAL DE ADJANTA

ORIENTE * INDIA

As ingerências persico-mesopotâmicas e greco-romanas na arte da Índia são meros fenómenos isolados e episódicos. Toda a arte de importação externa foi sempre quase imediatamente assimilada pelos artistas indus de modo a permanecer com um carácter inconfundível que se desenvolve e evoluciona desde o IV e III séculos A. C. até aos nossos dias. É, no entanto, entre o V e o IX séculos da era cristã que essa arte adquire a sua mais bela e plena florescência.

A pintura reproduzida pertence a esse período.

cer, mesmo num resumo como este. O estilo dessa pintura, amplo e com um tratamento de claro-escuro admirável na simplicidade do processo, conseguiu simultaneamente uma harmonia fina e um sentido do grandioso, raramente iguados. As mulheres de Adjanta, pudicas e apaixonadas, recortam-se nos frescos com uma subtileza nítida em que o desenho, por vigoroso, não perde a maleabilidade e uma infinita delicadeza de contorno e do expressão.

RECORTES DE IMPRENSA

Temos recebido regularmente os recortes da imprensa fornecidos pelas agências «Recorte», da Av. da República 4, 2.º, «Índice», da Rua do Trombeta, 10, 2.º E., e «Departamento Publicitário Comercial, L.da», da Rua Carlos Mardel, 95, 1.º D., todas de Lisboa.

VÉRTICE

REVISTA DE CULTURA E ARTE -
no 7.º fasc.

COLABORAM

BENTO CARAÇA

JOSÉ QUEIROZ

ÁLVARO MARINHA
DE CAMPOS

ANTÓNIO SÉRGIO

JOAQUIM NAMORADO

EUGÉNIO DE ANDRADE

uma entrevista com
PORTINARI
POR MÁRIO DIONÍSIO

Distribuição de:

PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA
R. Ferreira Durão, 60-1.º Dt.º LISBOA

Redacção e Administração:

R. das Fangas, 46 - COIMBRA

PREÇO 6.00

A I EXPOSIÇÃO DE PRIMAVERA NO PORTO

(Conclusão da página 9)

tudo que faz sofrer os outros». «Não é possível que as emoções mais altas do tempo de hoje deixem de tocar profundamente um homem normal. A injustiça humana, a miséria, as crianças famintas formam um grito tão grande no mundo que não pode deixar de ser ouvido por um homem normal».

Os jovens pintores que expuseram no «Ateneu» estão portanto em boa companhia, seguem pela mesma estrada por onde marcham Portinari, Orozco, Ribera...

A Escultura apresentada na 1.^a Exposição da Primavera era em conjunto mais igual e equilibrada do que a pintura e o desenho. Toda ela revelava o sinal de que partindo-se dali se poderia chegar muito longe. Os trabalhos apresentados eram honestos e demonstravam intenções firmes e concretas de realizar obras capazes de terem valor universal, compreensão universal.

Eduardo Tavares foi o mais fecundo. Enviou uma variedade de trabalhos que são o bastante para o impor como um valor indiscutível. «Mineiro» é uma estatueta repleta de força, de sentido, de humanidade e realizada com uma rara economia de processos. A cabeça de «Beethoven», embora bem realizada, não se impõe pela originalidade da concepção. «França-Livre», bastante inexpressivo. «Baixo Relevô» e «Relevô Decorativo», dois esplêndidos trabalhos, pelo equilíbrio formal e humano, pela seriedade da composição e da realização.

Mário Truta firmou o seu lugar com duas cabeças: de Manuel de Aze-

vedo e Carlos Barroso. São dois trabalhos que revelam o domínio da escultura, muito embora circunscrito ao estreito âmbito das obras concebidas. Temos a impressão de que Mário Truta tem à sua frente destinos mais largos.

Margarida Schimmelpfennig, muito jovem ainda, revelou-se num pequeno «estudo», «Aninhas», que embora não seja uma obra prima — não se pode exigir tanto de uma estreia — é sem dúvida uma verdadeira obra de arte. A frescura, a delicadeza, a finura com que a jovem escultora modelou a cabeça de uma petiza de uma ilha do Porto, derramaram-lhe no rosto da estatueta uma expressão humana, embora infantil, de tristeza e resignação.

O pintor Augusto Gomes também expõe uma cabeça do pintor Luís Reis, que merece especial menção.

Não foi portanto de todo inútil a ninha visita ao Ateneu; uma esperança, mais do que uma esperança, o início de uma certeza nasceu dentro de mim. É que os novos artistas estão a abrir os olhos para a Realidade do Nosso Mundo, para a Vida que temos que viver, para o Homem com quem temos de conviver e estão a abandonar as convenções, quer as clássicas, quer as «modernistas».

O «modernismo», através das suas múltiplas escolas e tendências, destruiu com grande alarido as carunchosas convenções formais que já nada exprimiam, mas é preciso ir mais longe, é preciso construir uma

Arte Humana e Universal, compatível com o mundo de hoje, para ser válida para o mundo de amanhã, porque foi assim que fizeram os grandes de ontem, pelo menos aqueles que ainda são de hoje. A eternidade da Arte é um mito, o que faz a permanência de uma obra de Arte, é apenas ela ter fixado um momento da Realidade, um instante da Vida, isto é, poder servir de marco para o sentido da evolução. A Arte brota da realidade e age sobre a realidade; é condicionada e condicionante, como tudo o que sai das mãos ou da inteligência do Homem.

Ao escrevermos esta «reportagem» sobre a 1.^a Exposição da Primavera no Porto, não procedemos como um crítico especializado, mas apenas como um elemento do público. Mas como a Exposição foi realizada para o público e não para críticos especializados, fazemos repousar aí a nossa autoridade ao escrever o que pensamos e o que vimos no Ateneu.

ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA

P. S. — Colaboraram na 1.^a Exposição da Primavera, realizada no Ateneu Comercial do Porto, os seguintes artistas: Abel Salazar, Amândio, Américo Braga, A. Figueiredo, Arco, Armando Alves Martins, Armando Amarelhe, Armando Baptista, Augusto Gomes, Costa Júnior, Cruz Caldas, David de Sousa, Eduardo Tavares, Gouveia Portuense, Guilherme Camarinha, Herculano Monteiro, Hernani Tavares, João Moniz Pereira, Jorge Oliveira, Júlio Pomar, Mamede Portela, Manuel Filipe, Margarida Schimmelpfennig, Maria Teresa Ariaga, Mário Truta, Octávio Sérgio, Pereira da Silva, Rafael Abrantes.

EXPOSIÇÃO GERAL DE ARTES PLÁSTICAS

Este número é em grande parte consagrado a problemas da arte, e às significativas manifestações artísticas realizadas em Junho e Julho, no Porto e em Lisboa. Julgamos útil e do maior interesse juntar o debate sobre Picasso às reflexões sobre o que se vem realizando entre nós. Lamentamos ter de guardar para o próximo número a larga referência, prometida para este, à Exposição Geral de Artes Plásticas, aberta ao público no dia 3 de Julho.

O LÚDICO E O SAGRADO

Por absoluta falta de espaço, só no próximo número podemos publicar a conclusão do estudo de Roger Caillois, *O lúdico e o sagrado*, assim como as secções *Hospital das Letras e Tribuna do Leitor*.

MÚSICA

(Conclusão da página 14)

foi em Beethoven que os nossos artistas tiveram mais completa razão para se sentirem dignificados pela constatação das suas possibilidades. Também não sabemos se por critério de Paul Kletzki se por causas provenientes da orquestra, um ou outro fragmento da Sinfonia de Brahms, das Aberturas e da Sinfonia de Beethoven, fosse um pouquinho retido. Não deixámos por isso de seguir de ponta a ponta as quatro noites de Paul Kletzki e da Orquestra Sinfónica Nacional para o Círculo de Cultura Musical. E todos os que tocam com ele lamentam sentidamente que não se possa demorar. Consolador triunfo do talento, do trabalho.

FRANCINE BENOIT

ACABA DE SER
POSTO À VENDA

A CICATRIZ

CONTOS POR AUGUSTO VITAL



Revelação de um novo escritor, que, por forma des preocupada e com simplicidade descritiva, nos impõe o sentido de humanidade que agita a moderna geração. É mais uma edição destinada a grande êxito da

EDITORIAL IBÉRICA

Rua de Santo Ildefonso, 379

PORTO