

NESTE NÚMERO:

Poesia e Vida, por *João Gaspar Simões* % Poesia e Forma, por *Jorge de Sena* % Congresso do pensamento francês ao serviço da Paz, por *António Miguel* % Livros que todos devem ler, por *António Ramos de Almeida* % Em torno das origens da música, por *Humberto d'Avila*

CRÍTICA: «Antologia poética de Garcia Lorca», por *Joel Serrão*.

TRIBUNA DO LEITOR

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - 9
por *António Pedro*

BIBLIOGRAFIA
ETC.

COMO ESTÁ A FAZER-SE A CULTURA DE ARTE EM PORTUGAL?

POR CANDIDO COSTA PINTO

A cultura intelectual não começou ontem, sexta-feira. Dispõe de uma experiência secular vasta e complexa que lhe indicou e sucessivamente foi rectificando, no sentido de maior rigor e eficiência, adequados métodos de estudo. Tal evoluir correctivo constitui a própria linha de movimento natural da verdadeira cultura. Poderia, por isso, considerar-se ocioso, se não se apresentasse nitidamente demonstrativo de insipiência, voltar as costas ao actual estado de aperfeiçoamento da técnica da inteligência, para nos entregarmos ao perigoso, condenável divertimento de discutirmos problemas sérios sem sabermos sequer colocá-los. Todavia parece ser o que acontece. Tratando-se de arte, é inútil citar o material em que me baseio.

A boa-vontade não basta para



EM TORNO DA ESSENCIA DO TEATRO

POR LUIZ-FRANCISCO REBELLO

SE o mundo se está a refazer, é necessário que o teatro se refaça com ele». Estas palavras do grande Jacques Copeau — o homem que operou no teatro francês, debilitado pela ideologia pequeno-burguesa, a transfusão de sangue que o restituiria à vida — são hoje (e foram escritas em 134) mais actuais do que nunca. Hoje — que a Europa acordou do pesadelo nazi-fascista, e das suas ruínas um mundo novo se levanta. Hoje — que uma nova humanidade nasce para a vida.

Porque, com esse mundo e para essa humanidade, um novo teatro terá de despontar no horizonte.

*

O fenómeno, aliás, é comum a todas as formas de expressão artística. Uma nova era surge para a arte — a «era dos homens», cuja aproximação o crítico francês Jean Kanapa anunciou para a pintura, num denso e incisivo estudo publicado em *Les Temps Moderns*, e já conhecido dos leitores de *Mundo Literário*. Mais do que nunca, a arte é, hoje, dos

homens. E dos seus sonhos. E das suas revoltas. E das suas legítimas aspirações.

Um tal condicionalismo não podia, por maioria de razão, deixar de repercutir-se na arte dramática — já que esta é, de todas, a mais directa. Vejamos, porém, qual — neste caso particular do teatro — o idioma em que devem ser expressos os problemas humanos. Por outras palavras: Qual a essência do teatro.

*

Quase todos os teorizadores que no nosso tempo têm analisado o fenómeno teatral — e não só os teorizadores como também, de um modo geral, os grandes mestres da cena, cuidadosos de fazer assentar a sua actividade sobre princípios sólidos e definidos — defendem a concepção da arte dramática como uma síntese das artes. De Gordon Craig e Gaston Baty a Meyerhold e Erwin Piscator, com divergências mais ou menos profundas, a posição é, fundamentalmente, essa.

O teatro será, pois, um compromisso, um equilíbrio entre as várias formas de expressão artística: um espelho onde todas elas se reflectem, onde cada uma deposita a imagem que lhe é própria — e que nos devolve, depois, uma nova imagem que não é o simples somatório de todas essas diversas imagens, mas sim uma imagem autónoma, independente, objectivamente existindo em si-mesma.

Isto, que pode parecer herético e blasfemo (parece, com certeza) perante os limites estreitos e sufocantes de certa falsa tradição teatral, puramente livresca e retórica, ainda hoje arreigada no espirito de grande parte do público (falo do público burguês que se julga educado, e não do verdadeiro público — a massa anónima e virgem do povo, capaz das mais espontâneas e puras reacções) — deriva tão-só de um mais fundo conhecimento da verdadeira essência da arte dramática. O teatro — como arte autónoma, movendo-se, é certo, dentro dos limites do humano (sem o que não seria arte), mas revelando-o através de uma linguagem especificamente sua — ultrapassa os domínios do puramente literário, para abranger também, fundindo-os na sua síntese transcendental, os do plástico e do rítmico. E assim nos surge um idioma novo — o idioma teatral, misto de poesia e de ritmo. A palavra transfigura-se em verbo dramático; os elementos plásticos transformam-se em ritmo dramático. E da sua fusão — verbo e ritmo, palavra e acção, ideia e movi-

(CONTINUA NA PÁGINA 10)

(CONCLUI NA PÁGINA 16)

MUNDO LITERARIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 10 DE AGOSTO 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. 2 2504

SAI TODOS OS SÁBADOS

Distribuidores exclusivos em Portugal, Ilhas Adjacentes e Colónias: Editorial Organizações, Lda. — Largo Trindade Coelho, 9-2 — Telef. 27507 — Lisboa

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 27\$50
24 números 53\$50

Assinatura de experiência:

6 números Esc. 15\$00

Portes do correio incluídos

PAGAMENTO ADIANTADO

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

BIBLIOGRAFIA

MANUEL, José — *Canções de Amor*. Coimbra. Coimbra Editora. 1945. 118 pp. 13,5 × 19,2 cms.

VITAL, Augusto — *A Cicatriz* e outras novelas. Porto. Editorial Ibérica. 1946. 244 pp. 13 × 19,5 cms. 17\$50.

As grandes viagens portuguesas. 1.ª Série. Seleção, prefácio e notas de Branquinho da Fonseca. «Antologias Universais». Lisboa. Portugália Editora. 1946. 320 pp. 12,3 × 19,2 cms.

CORTESÃO, Armando; ARRAQUISTAN, Luís; IRUJO, Manuel de; SUNYER, Carlos Pi — *La comunidad ibérica de naciones*. Buenos Aires. Editorial Vasca Ekin, S. R. L. 1945. 196 pp. 14 × 20,3 cms.

DUTT, R. P. — *História do Fascismo*. Como foi instaurado na Alemanha e na Itália. Tradução e adaptação de C. V. C. Edições Universais. Série VIII. N.º 1. Lisboa. (Livreria Avelar Machado). 1946. 104 pp. 11 × 18 cms. 8\$00.

GODINHO, Vergílio — *Não há nada mais simples*. Contos. Lisboa. Portugália Editora. 1946. 232 pp. 13 × 19,5 cms.

RILKE, Rainer-Maria. — *Cartas a um poeta*. Tradução de Fernanda de Castro. Lisboa. Portugália Editora. 1946. 104 pp. 13 × 19,5 cms.

SERRÃO, Joel. — *O carácter social da revolução de 1383*. «Cadernos da Seara Nova». Estudos Históricos. Lisboa. (Empresa de Publicidade «Seara Nova»). 1946. 64 pp. 12 × 19 cms.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

ACÇÃO. — Semanário da vida Portuguesa. Lisboa. Ano VI. n.ºs 272 a 275. 1\$00.

A COMARCA DA SERTÃ. «Hebdomadário regionalista, independente...» Sertã. Ano XI. n.ºs 496 a 499.

AFINIDADES — Revista de Cultura Luso-Francesa. Lisboa, n.º 18. Julho de 1946. Preço avulso 7\$50.

ALÉO. «Boletim de Edições Gama». Lisboa. Série IV. Ano VI. n.ºs 266 a 271.

A NAÇÃO — Semanário de actualidade política e literária. Lisboa. Ano I. n.ºs 20 a 23. 1\$50.

A VOZ PORTALEGRENSE. «Hebdomadário pró-Portalegrense». Ano XV. n.ºs 747 a 751.

BALIZA. «Diário gráfico de todos os desportos». Lisboa. Ano I. n.ºs 50 a 81.

CORREIO DE ABRANTES. Ano XX. n.ºs 792 a 796.

CORREIO DO VOUGA. «Semanário Católico». Aveiro. Ano XVI. n.ºs 790 a 794.

DIÁRIO DO ALENTEJO. «Porta-voz regionalista». Beja. Ano XV. n.ºs 4322 a 4352.

ECOS DE SINTRA. «Semanário regionalista de informação e cultura». Sintra. Ano XII. n.ºs 482 a 487.

FERNANDOS DE PORTUGAL. Lisboa. Boletim n.º 6. Junho de 1946. FLOR DO TAMEGA. Amarante. Ano 61. n.ºs 3101 a 3104.

GAZETA DE CANTANHEDE. «Semanário Republicano». Cantanhede. Ano XXIX. n.ºs 1505 a 1511.

GAZETA DO SUL. «Semanário». Montijo. Ano XVII. n.ºs 809 a 812.

GIL VICENTE. «Revista literária de cultura nacionalista». Guimarães. vol. XXII. n.ºs 5 e 6.

INDEPENDÊNCIA D'ÁGUEDA. «Semanário republicano». Águeda. Ano 42.º (2.º série) n.ºs 784 a 788.

JORNAL DE ABRANTES. «Semanário nacionalista, defensor dos interesses da região». Ano 47.º números 2371 a 2375.

JORNAL DE MOURA «Periódico republicano e regionalista». Moura. Ano XXV. n.ºs 922 a 927.

JORNAL DO MÉDICO — Semanário de ciências médicas, prática clínica e assuntos gerais e profissionais. Semanário. Porto. Ano VI. VIII volume. n.ºs 180 e 182. Número avulso 2\$00.

LES BELLES LECTURES — Hebdomadaire de littérature classique et contemporaine. *La texte integral des chefs-d'œuvre français et étrangers*. Paris n.º 23. Du 3 au 9 Juillet 1946.

LES NOUVELLES LITTÉRAIRES, artistiques et scientifiques. Paris. n.º 987. 4 Juillet 1946.

NATURA. «Revista Mensal de Saúde, Educação Física e Cultura Social». Órgão oficial do movimento naturalista português. Lisboa. Ano IV. n.º 35. Julho de 1946. 2\$00.

NOTÍCIAS D'ÉVORA. «Diário regionalista da manhã». Évora. Ano 46.º n.ºs 13640 a 13644.

O ALMONDA. «Por Deus, pela Pátria, pela Família». Torres Novas. Ano XXVIII. n.ºs 1405 a 1409.

O CASTANHEIRENSE. «Jornal regionalista». Castanheda de Pera. Ano X. n.ºs 321 a 323.

O COMÉRCIO DA PÓVOA DE VARZIM. «Jornal republicano e defensor dos interesses locais». Póvoa de Varzim. Ano 43. n.ºs 27 a 30.

O DESPERTAR. «Bi-semanário republicano independente». Coimbra. Ano XXX. n.ºs 2967 a 2972.

O ECO DE EXTREMOZ. «Semanário noticioso, literário e regionalista». Estremoz. Ano 36.º n.ºs 2288 a 2292.

O ECO DE REGUENGOS. «Semanário regionalista e independente». Reguengos, Ano XXXV. (II série) n.ºs 687 a 689.

O GLOBO. «Actualidades, Crítica e Divulgação». Quinzenário. Lisboa. Ano IV. II Série. n.º 3. 1 de Julho de 1946.

O JORNAL DE FELGUEIRAS. «Folha livre». Felgueiras. 35.º Ano. n.ºs 1775 a 1779.

INTERPRETAÇÕES E JUÍZOS

POESIA E VIDA

POR JOÃO GASPAR SIMÕES

«ON ne nait pas quand on veut, on ne choisit pas son moment pour éclore», escreveu um dia Sainte-Beuve. De facto, estas palavras quadram admiravelmente com a espécie de considerações que se nos oferecem quando nos encontramos perante a obra de um poeta como José Régio. Pudessemos o autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* ter escolhido o momento de vir ao mundo e nunca o teria feito na hora presente. É muito possível que nenhum momento lhe servisse para dar semelhante passo. Embora nunca tenha exclamado, como um seu émulo, que sempre o mal pior é ter nascido, pois José Régio não é propriamente um pessimista, a verdade é tudo nos levar a crer que a experiência humana não tem para ele uma importância tão grande que por ela se dispusesse a arriscar, voluntariamente, a perda da infinita paz que é o não-ser. Aceitando, porém, que José Régio fosse capaz de escolher a hora de vir ao mundo, certos podemos estar de que nunca se decidiria pela hora presente.

A medida que os anos passam mais se vinculam os contrastes já de si profundos entre a obra do autor da *Biografia* e a sua época. Quando em 1925 publicou o seu primeiro livro de versos, José Régio representava a corrente extrema do individualismo literário que tinha dado entre nós os belos frutos da poesia do *Só* e da *Dispensão*. Mais «moderno» que Nobre e Sá-Carneiro, naquilo em que ser «moderno» constituía não apenas uma manifestação de um instintivo egocentrismo, mas uma auto-consciência desse egocentrismo nato, José Régio conquistou desde logo todos os espíritos enamorados do novo, lançando na maior perturbação aqueles para quem o novo foi sempre motivo de confusão. Lentamente, veio a consagração, e com a consagração a mudança radical das condições em que a obra do poeta tinha desabrochado. Poeta e crítico, criador e doutrinário, não tardou que o poeta fosse considerado responsável das ideias do crítico, e as ideias do crítico responsáveis das intuições do poeta. Um círculo vicioso se estabeleceu à roda da obra de José Régio. Os novos acusaram-no de estar fora da época, e Régio, que fora um dos mais «modernos» do seu tempo, acabou por impacientar-se com as impertinentes acusações de anacronismo com que o brindavam aqueles que momentaneamente se julgavam «modernos». Daqui proveio a estranha situação em que a personalidade e a obra de José Régio se encontram presentemente. Tendo sido um dos homens mais largamente abertos a todas as largas ideias estéticas do primeiro quartel

do nosso século, é a ele a quem os novos atribuem a mais tenaz obstinação naquilo que eles supõem os erros estéticos da sua época.

A história repete-se. Sempre assim foi: Hugo, revolucionário no período heróico do romantismo, é, no período do realismo, o próprio símbolo dos cânones que os novos querem derrubar. Na situação de José Régio há, contudo, uma circunstância especial. Entre o poeta e o crítico ou entre o criador e o doutrinário que ele foi desde o primeiro momento houve sempre diferenças que os novos «novos» se recusaram a entender. Nunca o individualismo extremo da poesia de José Régio foi um obstáculo à sua compreensão da poesia alheia. Tão impulsivamente poeta como moderado crítico, o autor da *Biografia* constituiu um dos casos mais significativos de tolerância e compreensão com que conta a história da nossa literatura. Não sei se por natural limitação se por malévolo cálculo, Antero de Quental apenas elogiou os medíocres do seu tempo. Outro tanto tem sucedido com poetas actuais que excepcionalmente cultivaram a crítica. Dir-se-á que a grandeza da sua própria personalidade lhes tolhe a visão da personalidade alheia, apenas conseguindo ver na obra dos confrades aquilo que de certo modo é uma pálida imagem da sua própria. José Régio é excepção. Nunca será demais lembrar ter sido ele um dos primeiros, senão o primeiro, que assinalou a obra de Fernando Pessoa à admiração dos portugueses, e não me parece fácil apontar entre o autor da *Ode Marítima* e o dos *Poemas de Deus e do Diabo* qualquer parentesco literário.

O poeta José Régio não travou nunca os movimentos do crítico José Régio. E, assim, na sua obra doutrinária, se há limitações, essas limitações não são da época, mas da própria natureza do espírito, que nunca é tão ilimitado que perca a sua própria coerência espiritual. Com isto se quer dizer que a doutrina crítica ou estética de José Régio nada perdeu da sua frescura. Quem lançar um golpe de vista à crítica inglesa, francesa ou norte-americana do nosso tempo, não a crítica facciosa ou de facção, mas a crítica dos verdadeiros *clerics*, surpreender-se-á com a identidade de pontos de vista que subsistem, apesar dos anos, entre o que José Régio pensava em 1929 e o que eles pensam em 1946. Por isso mesmo, hoje, como há dezassete anos, as ideias críticas e estéticas do poeta da *Biografia* mantêm-se naquele plano de compreensão em que os

verdadeiros críticos transcendem a sua época, representantes que são, e devem ser, de uma doutrina superior a prejuízos de escola.

Sim, foi o poeta José Régio quem ficou para trás, não o crítico. Entenda-se: ficou para trás porque as condições políticas e sociais da época se modificaram profundamente. Quer isto dizer que a poesia de José Régio envelheceu? De modo algum. Quer dizer que já não tem leitores? De nenhum modo. Cada vez se acentua mais o *classicismo* da obra do poeta dos *Poemas de Deus e do Diabo* e, ao contrário do que seria de esperar, a poesia da hora que passa cada vez se aproxima mais da concepção formal que está na sua base. Em que, então, se atrasou, relativamente ao momento que passa, a poesia do poeta de *Mas Deus é grande*? Naquilo em que ela é ou pretende ser a mensagem de um homem que simboliza em si mesmo toda a humanidade.

O individualismo, melhor, o egocentrismo da poesia de José Régio, ao contrário do que pode supor-se, não isola o poeta no meio dos homens, tornando-o um doente de beleza requintada e formal, mas lança-o no coração da própria vida, pois é aí, no centro do mundo, ao alto de um cômodo, que ele instalou o seu púlpito e o seu calvário. Pregando e sofrendo, cantando e rasgando-se, entoa José Régio a ladainha dramática dos seus versos, pois os seus versos são, de facto, ao mesmo tempo uma oração monótona quanto ao tema e um variado diálogo quanto à forma. Muito diferente de António Nobre, inteiramente oposto a Mário de Sá-Carneiro, José Régio, no seu egocentrismo, não refere toda a realidade a si próprio por mero narcisismo individualista ou flagrante impotência para aceitar o mundo de outra maneira. Nunca ele se compraz a cantar dores, ansiedades, requintes, amores, ternuras ou ódios pelo prazer ou pela necessidade de transformar em beleza aquilo que é mais íntimo seu. Não. José Régio, sempre que canta, é para se exibir símbolo da humanidade que ele se supõe destinado a representar no seu drama capital: o do eterno debate entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo.

Também sei que embora trabalhando só por mim, Era por um de nós. E assim, Nestes meu vão assalto a nem sei que felicidade, Lutava um homem pela humanidade.

confessava ele, há anos, no *Poema do Silêncio*, e no soneto, *Filho do Homem*, francamente se proclama Deus expirando nos braços de uma cruz, em frente da multidão que ri, sem compreender que ele, ali, *destacado da maioria*, não é um homem, José Régio, um indivíduo, mas o símbolo

da própria humanidade, tão cega nos seus ódios e tão inconsciente nas suas desgraças, que não reconhece naquele que exprime simbolicamente a sua tragédia a imagem viva das suas próprias misérias.

E eu vingou-me expirando por vós todos!

altivamente exclama o poeta.

Dando-se, pois, como símbolo da própria humanidade, Régio nunca ignorou que jogava a sua própria vida. É da história que os profetas morrem crucificados por aqueles mesmos a quem pretendem salvar. Mas Régio é poeta, e é poéticamente apenas que se reveste dos atributos dos profetas. Como poeta, e como poeta apenas, ousa exhibir-se no alto de uma cruz. Daí estar implícita na sua mensagem a necessidade de ser escutada. *Comunicar* é o verbo que comanda a própria missão de Régio como poeta. Por isso mesmo, até quanto mais fechado sobre si mesmo parece, tem os olhos postos naqueles que o escutam. Os seus versos só ganham sentido enquanto ecoam nos ouvidos dos seus auditores. Eloquentemente, dramática, teatral, quantas vezes, a poesia do cantor da *Sarça Ardente* requiere a audição de muitos: é um apelo à humanidade de cujas dores e anseios se erije em expressão simbólica.

O momento em que a poesia de José Régio surgiu entre nós já não era inteiramente propício a uma audição integradora do que nela havia de colectivo. No cume do individualismo, a poesia tinha mostrado na obra de um Sá-Carneiro a sua feição mais aristocrática. O drama que a obra deste poeta representa é de molde a deixar insensíveis as multidões. Poesia para «raros apenas», como enfaticamente a proclamara Eugénio de Castro no prefácio das suas esotéricas *Horas*, desde o simbolismo que os poetas tinham voltado as costas à multidão, cantando, indiferentes a ela, na «pura delícia sem caminho» que era a sua obra de aristocrático narcisismo. Mas, como dizia Sainte-Beuve, «on ne naît pas quand on veut, on ne choisit pas son moment pour éclore», e José Régio nasceu nesse momento, foi nesse momento que a sua poesia despontou. Ei-lo, pois, desde logo condenado a uma audiência de «raros apenas» quando era de multidões que a sua obra carecia para perfeitamente cumprir a sua missão profética. E o que é mais surpreendente não é propriamente ter-se encontrado com poucos para a compreenderem, a ela poesia destinada a muitos, mas, sim, que os poucos com quem ela se encontrou fossem exactamente os únicos capazes de bem interpretar a sua mensagem espiritual, ficando para os muitos a forma em que essa mensagem era vasada. Realmente, se no primeiro momento alguém mostrou incompreensão perante a novidade da poesia de José Régio não foi a multidão, o povo, os simples, mas, sim, alguns desses poucos ainda fortemente arraigados a preconceitos de um formalis-

mo simbolista aristocrático, perfeita antítese do carácter tradicionalmente popular em que o poeta dos *Poemas de Deus e do Diabo* traduzia a sua mensagem. E isto foi a origem da relativa popularidade de José Régio — José Régio é dos poucos poetas que em nossos dias esgotam edições, — pois os seus versos são daqueles que o ouvido do nosso povo está habituado a escutar com inteiro agrado de Gil Vicente para cá.

A situação, portanto, da obra do poeta das *Encruzilhadas de Deus* é das mais estranhas que dar se pode. Popular pelo que nele é herança sãbiamente trabalhada de uma longa, rica, e étnica tradição do verso, a poesia de José Régio é aristocrática pelo que nela aspira a ser mais directamente não digo popular, mas geral ou colectivo. Só os «raros apenas» estão, de facto, em condições de compreender o simbolismo humano de uma obra que não ambiciona senão representar, no mais alto estádio da exasperação individualista, o próprio problema geral da humanidade. Estes «raros apenas», porém, são cada vez mais raros, pois, à medida que os anos passam, menor vai sendo o número daqueles capazes de compreender um drama que não tarda muito a ser incompreensível a esses mesmos. É de uma inegável evidência que os profetas e os mártires só na própria vida tem o seu verdadeiro lugar. Numa época como a nossa, em que não faltam profetas nem mártires que admira ver os homens mais inclinados a venerar os profetas e os mártires que lhes prometem redempções políticas e sociais que os que apenas lhes exibem a tragédia insolúvel das suas próprias lutas psicológicas, religiosas, morais ou metafísicas?

Palavras admiravelmente justas as de Sainte-Beuve. Se José Régio pudesse ter escolhido o momento de nascer devia ter preferido vir ao mundo um século mais cedo. O romantismo, eis a época própria para uma audição colectiva da mensagem deste poeta singularmente clássico quanto à forma e irremediavelmente romântico quanto ao fundo. Então, sim, que os «raros apenas» que hoje o admiram como símbolo das dores e ansiedades do homem que julga poder ser a humanidade, apenas porque o homem, no seu mais estrito individualismo, não é senão toda a humanidade, tal como um grão de poeira é, constitucionalmente, todos os grãos da poeira, ou toda a poeira de que faz parte o grão, seriam não «raros apenas», mas muitos, toda uma sociedade ávida de se encontrar nos anseios espirituais de um poeta que altivamente se lhes mostrava no cume do seu paroxismo individua-

lista. Hoje, tudo mudou. Hoje a multidão, a sociedade, os homens não só não têm problemas de ordem espiritual como os problemas que têm, e esses são todos de ordem social e política, não é na obra dos escritores que se lhes apresentam com mensagens próprias e problemas individuais que eles procuram a solução deles, mas sim na obra daqueles que debruçando-se para eles, multidão, sociedade, homens, fazem passar adiante dos seus problemas próprios, os problemas que eles, multidão, sociedade, homens os complem a debater como seus próprios. Invertendo-se a posição do escritor e do público, do profeta e da multidão, quem hoje é o público é o escritor, quem é o profeta é a multidão. O escritor e o profeta à maneira antiga desapareceram. Os dramas individuais estão completamente desacreditados.

Nascendo numa época tão ingrata como esta, José Régio jogou o seu destino de profeta. Ninguém o escuta na sua mensagem espiritual. Quem o admira, admira-o pelo génio esmagador do seu verbo, em que vibram todas as grandes vozes da poesia portuguesa desde as suas mais remotas origens. Dos Cancioneiros a Gil Vicente, de Gil Vicente a Camões, de Camões a Antero, de Antero a António Nobre, de António Nobre a Cesário Verde, de Cesário Verde a Mário de Sá-Carneiro, é a própria *intra-história* da nossa poesia, como diria Miguel de Unamuno, o próprio casticismo do nosso génio poético, que ecoa, se amplifica e vibra no estro deste grande poeta do nosso tempo.

Felizmente que a maturidade já foi atingida há muito tempo pelo autor dos *Poemas de Deus e do Diabo*. O seu último livro, *Mas Deus é grande*, recentemente publicado, constitui talvez a última palavra na evolução do seu génio poético. Nele, parece ter encontrado o poeta um relativo repouso para o seu inquieto individualismo sempre em busca de soluções pessoais para os problemas gerais do homem ou da humanidade. Voltando as costas à multidão em cuja presença exhibira durante tanto tempo as suas chagas morais, José Régio desceu do púlpito, tombou da cruz, onde representou Deus durante o correr dos actos, mais arrojados do seu drama, e numa renúncia que por vezes, fugazmente, roça pela humanidade, sentimento que o poeta nunca alimentou, confessa que tudo esqueceu já: «lutas, ódios, amores, sonho de glória, ideais». Conquanto pareça, por vezes, ter atingido uma certeza, o certo é que Deus ainda o não tocou da sua graça. Pelo menos a graça que José Régio pede a Deus é tão exclusiva, tão particular, tão absoluta, que por isso mesmo Deus parece pouco disposto a conceder-lha. A exigência do Evangelho, «perder-se o homem para se salvar», não é coisa que um individualista extreme como José Régio possa permitir-se. O caminho que sempre o tem aproximado de Deus é o mesmo que sempre o afastou dos

Todas as edições brasileiras citadas ou não em «Mundo Literário» podem ser pedidas para LIVROS DO BRASIL, Rua Vitor Cordon, 29 — Lisboa, que as enviará rapidamente pelo seu serviço de reembolso postal.

homens. Desejando impor-se ao amor da humanidade como símbolo das suas misérias e grandezas, a humanidade não o quis como símbolo, seu, pois é a própria humanidade quem escolhe os seus mártires — ou os seus símbolos —, não os símbolos e os mártires que se escolhem a si próprios. A Deus também se quis impor como irmão seu, expirando com ele, lado a lado, na mesma cruz, e Deus, por isso, dele retirou os olhos, pois Deus só escolhe para filhos dilectos aqueles que o procuram confessadamente indignos da sua majestade. Bem pode ser que *Mas Deus é grande* seja o primeiro passo, simultaneamente, para a renúncia ao individualismo megalomânico que o incompatibilizou com a multidão e para a humildade sem a qual se não é escolhido para a bem-aventurança eterna. Seja como for, o certo é que temos perante nós a obra de um poeta que individualista ou altruista, orgulhoso ou humilde, crente ou descrente, ao passar pela terra cantou e cantou de tal maneira que o seu canto ficará perpetuando a sua dramática passagem pelo mundo, pois aliás, a verdade é esta: que o seu canto vale mais que o cantor. Ele o diz, e nisso é de uma humildade que o resgata de toda a intolerável soberba com que se incompatibilizou com os homens e com o próprio Deus.

*O meu canto perdôa aos a quem eu não posso,
Ama a quem amo e a quem odeio,
Não cabe em mim, rasga-me o seio,
Mata-me !, — para se elevar,
Na letra do meu canto é só de mim que falo,
Mas o meu canto diz tudo que a todos calo,
Sabe tudo que ignoro,
Condição com tudo que me espanta...
Que o meu canto só canta !
É eu arrepanho-me, eu arranho-me, eu arras-
to-me,
Eu esgarço-me,
Eu injúrio, rio, choro...
Eu, que sou eu, só peso e meço,
Mais nada peço,
Pobre peso falas, triste falas medida !
Mas o meu canto não !, porque o canto é a Vida.*

Em verdade, canto tão alto, canto tão veemente, canto tão belo não pode deixar de ser a vida. Quem assim cantou pode tranquilamente morrer, que o seu nome jamais se apagará da memória dos homens, ou seja da própria vida.

JOÃO GASPAR SIMÕES

DIVULGUE E ASSINE

O GLOBO

Quinzenário de Actualidades,
Crítica e Divulgação Cultural

||||

Rua Luz Soriano, 27-2.º

LISBOA

POESIA E FORMA

POR JORGE DE SENA

I

DURANTE algum tempo, a crítica portuguesa falou de *forma*, apenas para pôr em relevo o *conteúdo* ou *sentido*. Só assim foi possível, para um público habituado a considerar a forma em si própria e exteriormente, valorizar o chamado verso livre. Disse-se, diz-se ainda, e por acaso é verdade, que o verso livre exige uma riqueza maior de conceito ou de imagens, que o verso regular. Todavia, repito, só por acaso isto é verdade. Os melhores versos livres da poesia moderna portuguesa não confirmam aquela regra. Há-os ricos de imagens, há-os ricos de conceito, e há-os pobres de ambas as coisas. Querendo exemplificar, convém verificar se o verso é realmente livre, ou se é justaposição de versos regulares de medida curta; e escolher, então, os exemplos. Antigamente, chamava-se verso livre à estrofe irregular, isto é, àquela em que, constituída por versos de medida diferente, estes se sucediam conforme o arbítrio do poeta. Hoje, verso livre é o que não obedece às acentuações silábicas correspondentes ao seu número de sílabas. Pode haver versos livres de poucas sílabas, sem que apenas se trate de um verso regular errado. Isto é de acentuar, porque toda a gente faz do verso livre uma ideia serpentinamente quilométrica. Acontece, por vezes, que estes versos muito compridos são os menos livres de todos. Basta lê-los com cuidado, para verificar que se decompõem em versos em medida correcta, que o poeta não quis, não soube, ou entendeu não dever separar. Quanto à rima, cuja ausência em muitos poetas modernos, tanto afflige o leitor vulgar, também a irregularidade da sua repetição fazia parte da antiga noção de verso livre. Mas a sua ausência não tem nada de moderno. A poesia, durante séculos, passou sem ela; e quando, conhecendo-a, a desprezou sistematicamente, sempre viveu períodos de mais alta dignidade linguística. De resto, basta observar que a rima não consiste, como a maioria supõe, apenas na igualdade da vogal final e das restantes letras. Esta *consonância*, considerada o mais perfeito aspecto da rima, é, no entanto, o menos subtil; e, na maior parte dos casos, o leitor vulgar julga não haver rima onde não há consonância. Se se repete o som vocálico final há *assonância*; se se repete a mesma ideia por palavras diferentes — *tautologia*; se se repetem unidades fonéticas — *aliteração*. Ora, o discurso poético é sempre mais ou menos construído, evidente-

mente, com estes elementos, sua combinação e variedade, seja ou não branco o verso, isto é, não seja ou seja rimado. Precisamente o encanto de muitos versos na aparência insignificantes, provém, não só do ritmo, como das associações fonéticas da linguagem do poeta. É mesmo importantíssimo notar estas subtilidades, por vezes muito características da personalidade do autor.

E' difícil, em línguas como a nossa, nas quais se perdeu a noção de velocidade e intensidade relativas das sílabas, em que se perdeu o sentido da *quantidade*, falar de *ritmo*. Se o ritmo fosse inseparável da metrificação comum, cairíamos no paradoxo dos tratadistas dos séc. XVIII e XIX, que o definiam pelo *metro*, assim o tomavam como padrão prosódico da linguagem, e, não obstante, consideravam arte literária a prosa. E' sabido, e qualquer pessoa de mediano ouvido concorda, que é má e desagradável prosa a que regorrita de versos correctos, incompatíveis com a extensão do pensamento prosaico. Isto nos permite reconhecer como a *quantidade*, que tinha uma equivalência linguística nas sílabas longas e breves, é inerente à expressão, e como o pensamento, logo ao formar-se, se constrói sobre relações que não são apenas as do suposto valor lógico das palavras.

O facto de ser difícil falar de ritmo, falar de algo cuja verdadeira noção se não começou por isolar, não impediu que, com certo êxito, se tenha, a partir dele, defendido o uso do verso livre. Era verso, e livre, porque escrito ao sabor do *ritmo*. E que ritmo? O da linguagem em geral? O da linguagem do poeta, em particular? Mistério. A poesia era expressão da humanidade do poeta, e, como tal, se valiosa e significativa expressão, rítmica. Na verdade, o que inconscientemente se reconhecia era a existência de uma *extensão* intrínseca ao pensamento, extensão essa que não poderia deixar de manifestar-se numa expressão *sincera*. Muito de propósito é que sublinho este último adjectivo; foi o abuso da sinceridade que estragou de subjectivismo o que, até ali, fora honestamente poesia. Se ser moralmente sincero é incerto e inseguro (toda a psicologia antiga e moderna o ensina), ¿que será isto de ser *expressionalmente* sincero? Não devemos guiar-nos, com confiança, pelas obras, ou teríamos de concluir que expressão sincera é a primeira que nos vem à cabeça. Muita poesia moderna assim foi feita, chegando para criar uma mística da *inspiração*,

(Conclui na página 11)

CONGRESSO DO PENSAMENTO FRANCÊS AO SERVIÇO DA PAZ

POR ANTÓNIO MIGUEL

JÁ lá vão muitos anos que Romain Rolland e Henri Barbusse denunciaram o perigo crescente do fascismo internacional. Os tempos mudaram e a profecia cumpriu-se: o fascismo havia de levar o mundo à mais sangrenta das guerras. O apelo dos dois escritores foi um grito isolado. Hoje as coisas têm de mudar. A Imprensa é uma arma de combate dos homens livres ao serviço da paz mundial. Em Paris, *foyer* intelectual do mundo culto, algumas boas dezenas de homens ainda têm nos ouvidos o eco do rebentar das granadas. Muitos deles foram soldados, outros civis beligerantes e dentre estes quase todos prisioneiros ou perseguidos e com a cabeça posta a prêmio como salteadores. Mas o fascismo safu derrotado e agora todos os homens de boa-vontade querem lutar por uma paz justa e por uma época de prosperidade. Este foi o objectivo dos escritores que nos últimos dias de Junho encheram a sala Pleyel onde havia de debater-se qualquer coira como o objectivo da Arte e do escritor. Transcrevemos com a devida vénia o comunicado inserto nas ultimas «Lettres Françaises» que chegaram a Lisboa:

«O pensamento francês ao serviço da paz:

Os intelectuais franceses de todas as disciplinas reunidos em Paris no Congresso do «Pensamento francês ao serviço da Paz» nos dias 27, 28, 29 e 30 de Junho, na Sala Pleyel resolveram conjugar os seus esforços no sentido de defender a paz do mundo.

Adoptam as proposições práticas que resultam das três sessões dos debates. Sobre a proposta de sábios, juristas e técnicos o Congresso pronuncia-se:

1) A favor da criação de uma lei internacional, de um organismo de justiça internacional sob a dependência da ONU, organismo encarregado de aplicar esta lei e dispondo de meios de aplicar sanções necessárias.

2) A favor do levantamento do segredo em todas as pesquisas.

3) A favor da constituição de uma grande associação de homens de ciência e de direito intervindo obrigatoriamente no controle da energia atômica.

Sobre a proposta dos architectos, pintores e escultores, o Congresso pede que:

1) Os governos deixem de entrar a troca e circulação das obras de arte, mas pelo contrário se esforcem por facilitá-las na mais larga medida.

2) Exige a constituição sob a égide da ONU de um centro de documentação geral dizendo respeito às artes, ao habitat, ao urbanismo e propõe que a sede do centro seja fixada em Paris. O congresso avalia com efeito que

o liberalismo do espírito de que a França deu mostras acolhendo, sem distinção de raça ou de religião, os artistas do mundo inteiro, dá-lhe alguns direitos a esse privilégio.

3) Exige que as diferentes uniões de artistas existentes sob uma base puramente nacional se reúnam, com exclusão das da Alemanha e do Japão num organismo internacional de ligação. Assim poderão ser postos em prática planos de trocas artísticas e definidos os meios e métodos para a luta eficaz contra o fascismo e para a defesa da Paz.

Sobre a proposta dos representantes do cinema, do teatro e da rádio francesa, o Congresso deseja:

O nascimento de obras que exaltem a liberdade, a democracia e a luta do homem, combatendo pela sua própria dignidade num período em que são mortais os perigos que a sobrevivência do fascismo sob as mais diversas formas faz correr à Paz; e se obstine em participar activamente na criação destas obras.

Neste espírito os representantes do cinema francês propõem a criação de um prêmio internacional que recompensará uma obra representativa deste esforço.

Chamaremos daqui a pouco a atenção para as resoluções dos escritores. Integrados no objectivo geral estas deliberações traduzem o mesmo espírito.

Jean Cassou fez o discurso de abertura no dia 29 de Junho, dia consagrado aos escritores. Remetemos o leitor para o número já citado das «Lettres Françaises», que o publica na íntegra, assim como o do secretário geral, Aragon. Se o primeiro discurso tem a serenidade que Cassou

põe em tudo quanto faz o de Aragon tem o fogo de uma peça oratória ciceroniana. Alude frequentemente ao exemplo incrivel dos escritores da Resistência, cujas vidas haviam sido postas ao serviço de uma única ideia: a libertação do seu país.

Um dia falaremos, se o «Mundo Literário» nos reservar umas colunas do seu espaço, do que foi essa literatura da Resistência, especialmente no campo da poesia. Paris não era então a capital do mundo espiritual francês. Encontrava-se disseminada por toda a França, escondida nas trevas de uma prudência operante. Hoje Paris tem o direito de exigir que os intelectuais de todo o mundo aí acorram «para estudarem em comum, diz o comunicado, as medidas próprias a tomar impossível o retorno da guerra». Neste sentido se efectuou a célebre reunião de Estocolmo dos Pen-Clubes internacionais.

Vejamos para finalizar esta nota escrita sobre o joelho as decisões dos escritores do C. N. E.:

«1) Recusar-se a tudo quanto possa lançar o equívoco sobre o sentido do combate que foi travado em comum e sobre a fraternidade de armas ligada pela vitória comum, entre franceses e aliados.

2) Não desmentir nunca pelos seus escritos, os princípios humanos e morais que colocaram a França e o seu pensamento no cimo das nações, e em particular:

3) Não professar nunca, que aprovevem ou absolvam ideias, princípios ou homens que ameacem o respeito, a liberdade e a dignidade do ser humano;

4) Não professar nem admitir nunca que uma distinção entre os cidadãos em virtude da sua origem, do seu nascimento, das suas convicções e das suas crenças possa ser feita;

5) Defender a liberdade de pensamento e de expressão por todos os meios que não ofendam a liberdade.»

Sem comentários.

GRALHAS E SALTOS

No itálico que se publicou sob a gravura do n.º 7 da *História Breve da Pintura*, por António Pedro, escapou à revisão um salto que rectificamos:

Nos frescos subterrâneos de Roma... repetem-se, com a Orante e o Bom Pastor, as cenas bíblicas... etc.

No n.º 8 da mesma *História Breve*, onde se lê:

Toda a arte dirigida se destina imediatamente a ser uma arte menor e quando aceita substituir o ritual pela expressão condena-se em princípio a uma estéril existência, devia ler-se:

...substituir pela expressão o ritual... etc. o que é exactamente o contrário.

As nossas desculpas.

ATRASOS E EXTRAVIOS

Temos tido conhecimento de alguns atrasos e até extravios na distribuição pelo correio dos últimos números de MUNDO LITERÁRIO. Achamos por isso conveniente comunicar aos nossos prezados assinantes que somos totalmente alheios a tais atrasos e extravios, POIS TODOS OS EXEMPLARES SÃO ENTREGUES NO CORREIO A TEMPO DE SEREM DISTRIBUÍDOS EM QUALQUER PONTO DO PAÍS O MAIS TARDAR NO PRÓPRIO SÁBADO.

Pedimos portanto a todos os nossos assinantes que tenham razões de queixa dessa ordem o favor de no-las comunicarem, especificando quais os números extraviados ou com quantos dias de atraso recebem MUNDO LITERÁRIO.

LIVROS QUE TODOS DEVEM LER

«LAMA NAS ESTRELAS»

DE WILLIAM BRADFORD HUIE

POR A. RAMOS DE ALMEIDA

O cinema, esse extraordinário meio de comunicação e difusão, espalhou pelo mundo as mais variadas e díspares imagens da América, ou melhor, dos Estados Unidos da América do Norte. A América dos pioneiros heróicos, com os seus cavaleiros românticos à Bufalo Bill, ou a América dos «cow-boys» com Tom Mix e o seu cavalo Malacara, que encheram a nossa imaginação de crianças; a América dos «gangsters», dos Al Capones e Dilingers, revelados pelos Georges Rafts ou Williams Powells — a mais vulgar durante o reinado da «lei seca». A América fútil e deliciosa da Broadway ou de «Holywood» cheia de sonhos, de maravilhas de «Jazz», que alimentou a inocência e a ignorância de muitos adolescentes; a América desportiva, livre de preconceitos, forte e viril, cujos atletas, encarnados no «écran» pelos célebres galãs, desde os Valentinos até aos Tyronnes, e pelas sedutoras estrelas, desde as Claras Bows até às Gingers Rogers, se tornou exemplo e aspiração de muitas jovens; a América, do homem vulgar, dos misters Smiths, que surgiam nos filmes de Frank Capra, através das figuras de Gary Cooper e de James Stewart, que de certa maneira se transformou num alto ideal de vida e de ética; a América dos grandes capitalistas, das grandes empresas, dos grandes triunfadores, dos grandes negócios, dos homens que partiram do nada e se transformaram em reis do petróleo, dos automóveis, das conservas em lata, que se impunha a todos os egoísmos como um novo «Eden» de arranha-céus «inconcebíveis». A América da Democracia, com o facho da Liberdade, a estátua de Lincoln, a bandeira das listas e das estrelas postada em toda a parte e drapeando bem alto como uma das esperanças contra as tiranias fascistas que dominavam a Europa...

Daí uma confusão permanente acerca da América, da verdadeira América. Cada um olhava-a e via-a sob um determinado ângulo, conforme é evidente, a sua classe social e o seu grau de cultura. Ora, as múltiplas, variadas e desencontradas visões cinematográficas da América eram unilaterais, e, quase sempre, não passaram de habilidosas mistificações condicionadas pelo lucro das empresas produtoras.

Quem nos veio fornecer uma visão complexa da realidade americana foi antes a sua melhor literatura, os seus poetas e, acima de tudo, os seus

romancistas. Foi ainda há pouco tempo que a literatura americana se divulgou em Portugal, onde era conhecida através de alguns nomes simbólicos, tais como Edgar Poë, Walt Whitman, Mark Twain, Jack London e poucos mais. A literatura Francesa era a nossa literatura de importação quase exclusiva. O fecundo movimento editorial brasileiro das duas últimas décadas e o esforço de algumas casas editoras portuguesas vulgarizaram entre nós a literatura Norte-Americana, tornando-a conjuntamente com a brasileira, a mais procurada e a mais lida. Steinbeck, Upton Sinclair, John dos Passos, Hemingway, Pearl Buck, Caldwell, Saroyan, Faulkner, Michael Gold e tantos outros já familiares do nosso público, encontram-se no nosso mercado livreiro em traduções portuguesas e brasileiras, embora, diga-se de passagem, nem sempre realizadas com o escrupulo e a seriedade que tais trabalhos requerem.

O certo é que toda a literatura romanesca oriunda da América chocou sem dúvida aqueles que a olhavam através de óculos negros ou cor de rosa. Chocou, sobretudo, os europeus pela força brutal da sua sinceridade, acostumados como estavam aos requintes duma literatura burilada por séculos de tradições, atavismos, de convenções, isto é, uma literatura que se ia degradando em fundo e requeintando em forma, conforme o destino da classe dominante que a produzira. Chocou os reaccionários pela liberdade e verdade com que enfrentara os problemas reais e concretos, fugindo às mistificações tradicionais, fossem de que ordem fossem: morais, sociais, políticas, económicas, sexuais — neste particular até o cinema já tinha causado grande escândalo, o falso escândalo dos puritanos oficiais. Chocou também aqueles cinéfilos americanófilos, porque uma face oculta da América surgiu, porque a realidade foi desnudada daquele manto que a tornava sempre bela e sempre apetecível.

E' que a literatura americana revela-nos uma realidade brutal no entrechoque violento dos mais antagónicos interesses e das mais opostas ideologias. Lutas de classe,

Todas as edições brasileiras citadas ou não em «Mundo Literário» podem ser pedidas para LIVROS DO BRASIL, Rua Vitor Cordon, 29 — Lisboa, que as enviará rapidamente pelo seu serviço de reembolso postal,

de interesses, de raças, de religiões, de ideias, travam-se na América com uma violência incrível, que os europeus não podiam avaliar até porque o terrorismo organizado nazi-fascista lhes retirou toda a capacidade para compreender e julgar qualquer espécie de luta, que não fosse uma desesperada e surda batalha de vida ou de morte contra os totalitarismos fascistas que dominavam com os campos de concentração, as gestapos e as milícias armadas. Na América ao abrigo da sua democracia, publicou-se uma literatura que na Alemanha, na Itália e nos seus satélites, teria sido lenha para um auto de fé, onde os seus autores seriam chacinados em nome de qualquer mito mais ou menos pomposo. E' essa literatura que nos surpreende, porque está cheia de uma seiva humana que nos vence e nos contagia. Fundo humano que encontrou a sua forma estética adequada e própria, não só na literatura, mas também nas artes plásticas, desde a dança à pintura.

A crítica e o público americanos, esses, apesar de habituados a receber choques violentos, ficavam de vez em quando alarmados com o aparecimento de certos livros, que colocavam a nu, demasiado a nu, a brutal e contraditória realidade do seu país. O romance de William Bradford Huie, *Mud on the Stars*, foi um deles.

Quando em 1942 surgiu na América, o público e a crítica ficaram suspensos diante da magnitude e da violência do libelo. O autor e a obra foram defendidos e atacados com paixão. Depressa ambos atravessaram fronteiras, transformando-se num sucesso literário que as vicissitudes da guerra não foram capazes de reduzir.

Impossibilitado de ler o «célebre romance» na língua original, até porque nenhum exemplar encontrei no mercado livreiro nacional, fui encontrá-lo traduzido numa edição da *Epasa* do Rio de Janeiro, sob o título literal: *Lama nas Estrelas*. O volume faz parte da *Série Descobrimiento da Vida* onde antes se publicaram apenas: *A Montanha Mágica*, de Thomás Mann; *Os Possessos*, de Dostoievsky; *A Conquista de Granada*, de Washington Irving. Pelas obras citadas, anteriores na mesma série, poder-se-á verificar o rápido e profundo sucesso do romance de William Bradford Huie.

E porque esse sucesso, porque esse escândalo, porque essa projecção?

À parte a oportunidade da publicação, à parte qualquer outro condicionalismo de circunstância, não há dúvida que estamos diante de um livro pungente, repleto de uma força que se impõe de maneira absorvente e esmagadora. Para um povo que ia enviar para a guerra o melhor da sua mocidade, *Lama nas Estrelas* devia realmente ter soado como um toque de clarim de responsabilidade e de culpa.

Lama nas Estrelas conta-nos a

história de um jovem americano, o soldado Peter Garth Lafavor antes de partir para o «front» do Pacífico. Peter Garth faz o balanço da sua mocidade no momento em que se preparava para a sacrificar em nome da América, cuja realidade económica, social, política, moral e cultural a tinham condicionado, transformando-a numa constante desordem e numa permanente agitação.

Ao sair do Liceu de Morgan, em Hartselle, Alabama, em 1929, o pequeno Garth, da importante e tradicional família Garth, oriunda dos pioneiros do Sul, dona da Ilha Garth, acreditava piamente na América Livre, nos princípios democráticos que a tornaram grande, próspera e feliz. «A América onde todos podiam fazer o que quisessem, possuir tudo o que tivessem vontade e coragem de possuir». Acreditava na «Grande Corrida» onde cada um triunfaria conforme os seus méritos e os seus esforços. A bandeira americana simbolizava essa prosperidade, essa grandeza, esse progresso, essa felicidade. O pequeno Peter Garth, herdeiro da poderosa família Garth, proprietária da Ilha Garth, falou com entusiasmo em nome do seu curso, do palco do liceu de Morgan, onde ao lado da bandeira americana, estavam os enormes retratos de Washington, Lincoln e Lee. Vivera a sua infância na Ilha Garth, que pertencia a sua família desde o advento da nacionalidade norte-americana. Era um pequeno estado dentro doutro estado, onde os Garths punham e dispunham, pois os escravos, embora libertos depois da guerra de Secesão, continuavam presos como servos da gleba. Os costumes patriarcais modelaram-lhe a vida e Peter já traçara o seu futuro: A Democracia, a Ilha Garth e a sua paixão de infância: Cherry.

Terminado o curso secundário, Peter Garth é arrancado da sua ilha e das demais «condições» que se marcaram profundamente na sua personalidade, partindo depois para a Universidade. Começa então a conhecer a verdadeira América. Uma luta sem tréguas, onde as ideologias e as paixões se desencadeiam como vendavais, trava-se entre os seus companheiros da Universidade de Alabama. «O Perigo Judaico e o Perigo Vermelho» são os motivos centrais da batalha; por detrás das falanges estudantis, forças estranhas fomentavam esses combates constantes contra os «Kikes» — cognome depreciativo que se applicava aos judeus. Peter Garth torna-se amigo de Harry Serner e de uma estranha rapariga, Adeline Reed, com quem mantém uma camaradagem amorosa. Os dois jovens estão do outro lado. Na consciência do herdeiro dos Garths trava-se a primeira luta. Uma vida nova e contraditória impõe-se de maneira absoluta. A única realidade sentimental que perdura em Peter Garth é o seu amor por Cherry Sanson, a sua paixão de infância. No entanto, apesar de tudo que presenciava à sua volta, teima

em lutar pelos seus antigos ideais, pelos interesses dos Garths, por tudo que constituía as suas verdades ideológicas e as bases idealistas da «Grande Corrida». Terminado o curso universitário — que é uma experiência dolorosa, tanto mais que se passou durante os anos da crise: 1929-1933 — Peter Garth inicia uma nova etapa. Descia cada vez mais para o terreiro da luta. Escolhe a profissão de jornalista e ela mostra-lhe os mais íntimos recantos da realidade americana. Lutas de classe, de religiões, de raças, de ideologia continuam com violência. A palavra fascista surge cada vez com mais acuidade. As forças antagónicas chocam-se e combatem. Harry e Adeline surgem sempre do outro lado da barricada, isto é, na esquerda. A perseguição aos negros é um pesadelo sinistro. Algumas das páginas mais vibrantes do livro são aquelas que descrevem o julgamento e a execução do negro Roosevelt Wilson, acusado de ter violentado uma mulher branca. A acusação não tem fundamento, mas o negro é condenado à cadeira eléctrica e executado. O julgamento e a execução constituem só por si o passaporte de um grande romancista, não somente pela brutalidade do realismo mas, também, pelo sentido de profunda dramaticidade que revelam.

Ao referir-se ao período que vai de 1934 a 1938, Garth — Bradford — descreve-nos a destruição das últimas «tradições agrícolas» do Sul. Os Garths sofrem-lhes as consequências. O Norte industrializado invade os restos do feudalismo sudista, tudo o que conseguiu sobrar da guerra da Secesão. Já não é o general Sherman à frente das suas tropas «yankees» como em 1864, são os senadores, Norris, Wagner e Guffey com os seus planos de nacionalização ou socialização, é o «comunista» Franklin Delano Roosevelt (pelo menos é assim tratado pelos adeptos do fascismo e pelos reaccionários do Sul), é o «New-Deal». A Ilha Garth também seria sacrificada, desapareceria sob as águas de uma represa construída para provocar a electrificação do Vale Tennessee. A gigantesca figura de Roosevelt projecta-se sobre a imensidão da América. Peter Garth está, outra vez, entre dois fogos. Na Universidade apesar de gritar bem alto os seus princípios democráticos, chegou a ser apelidado de fascista, porque nos momentos críticos não se sabia decidir. Em face do «New-Deal», o aristocrata e proprietário do Sul surgem a combater a pureza dos princípios democráticos. Volta à Ilha Garth e é aí, junto da família e da terra que se decide: os interesses falam mais alto do que as ideias. Peter bate-se pela conservação da Ilha, mas perde a cartada, depois de uma luta judicial tremenda que só termina no Supremo Tribunal. Mais um trunfo que lhe foge das mãos. A Ilha Garth, que nascera para sua família, com a própria nacionalidade, desaparece debaixo das águas. John Lewis surge à frente das hostes dos

mineiros lutando por reivindicações e por salários. A Legião Americana, paga pelos capitalistas, combate contra os homens dirigidos por Lervis. Em 1936, Garth vota pela primeira vez e vota em Roosevelt, vota no «New-Deal». Harry e Adeline, esses continuam firmes nos seus postos, iguais aos tempos da Universidade de Alabama. Na luta pela lei «anti-sedição» Garth está outra vez do lado reaccionário e fascista; Harry e Adeline do outro, como sempre. Apesar do suborno e da chantage capitalistas a lei «anti-sedição» não é votada pelo Congresso. Mas a reacção torna-se feroz, Adeline é barbaramente assassinada; Harry raptado. Estes factos chocam profundamente Peter Garth, que clama justiça em nome da Democracia. Torna-se director de um jornal, mas as suas campanhas não têm público. Só a violência tem auditório, uma onda de egoísmo e mesquinhez inunda a América, o veneno do fascismo já entrara no sangue da Democracia Americana. Peter desce cada vez mais ao *bas-fond* «da realidade social, económica e política da sua querida América». Começa a compreender que o grande edificio se desmorona e que todos podem ficar soterrados sob os seus escombros. Foge com Cherry — sua mulher — para a Califórnia, mas depressa regressa ao Vale do Tennessee e encontra-o completamente transformado pela acção do «New-Deal». Vota novamente em Roosevelt. Compreende que o grande presidente preparava dia a dia a luta definitiva contra o fascismo, isto é, a defesa da Verdadeira Democracia. De repente a surpresa de Pearl Harbour. A participação na guerra, para onde Peter Garth ia partir, combater, morrer talvez.

Lama nas Estrelas é tudo isto e muito mais. A acção transborda sem nada de rocamboloso, é a realidade. Acção económica, social, política, e também acção psicológica. É um romance plasmado directamente na vida.

O que é certo é estarmos diante de uma obra prima da literatura contemporânea, de um daqueles livros que surgem no mais alto cume de uma época de transição. «As Estrelas», isto é, os luminosos princípios democráticos que brilhavam muito alto em 1929 no céu da vida do jovem Peter Garth Lafavor estavam cheias de lama do fascismo em 1942, quando ele se preparava para lutar contra o Japão. A dedicatória do livro é um apelo, transcrevemo-la na íntegra, porque ela afirma que todo o homem jovem deve ler este livro, com olhos de ver e vigilante atenção: «A geração americana de Roosevelt; aos filhos da confusão moderna, que ao fim de uma era de cinismo foram obrigados a erguer-se subitamente e morrer pela propozição de que os homens são nobres e dignas criaturas, dignas de viverem livres, é dedicado este livro».

A publicação desta antologia poética bilingue de Federico Garcia Lorca é facto que antes de tudo deve louvar-se, sem reticências. A antologia não só vai ao encontro da sede legítima de Lorca, evidenciada pelos portugueses, que esgotam rapidamente todas as edições argentinas ou espanholas do admirável poeta do *Romancero Gitano*, de vez em quando aparecidas nas montras das livrarias, como revela, uma vez mais, o preito de admiração dos intelectuais e dos poetas portugueses pela obra poética daquele que caiu varado pelas balas no caminho de Cordoba. António de Navarro, Tomaz Kim, Joaquim Namorado e agora Miguel Torga dedicaram à sua vida e à sua morte belos poemas. Joaquim Namorado e, agora, André Crabbé Rocha, estudaram a sua vida e a sua poesia. Faltava aquilo a que Eugénio de Andrade meteu ombros: proporcionar o contacto com a poesia de Lorca a um maior número de portugueses, amantes da poesia: seleccionar e traduzir os seus melhores poemas.

Esta antologia é extraordinariamente enriquecida por um poema de Torga, um desses poemas *Ibéricos*, onde o autor do *Outro livro de Job* nos surge como o grande poeta português do nosso tempo que, de facto, é, e por um lúcido e criterioso estudo de André Crabbé Rocha evidenciando, de modo insofismável, a sua cultura, a sua inteligência crítica e o perfeito domínio da língua portuguesa, para admirar em qualquer escritor, mas muito mais numa belga de nascimento, tão interessada pelo que respeita à cultura portuguesa.

Gostaria de deter-me, se o meu objectivo, neste momento, fosse analisar o valor, a dimensão da poesia de Federico Garcia, na exposição do pensamento de André Crabbé. Não deixarei no entanto de salientar isto: não conheço, em português, nada que, de longe, se compare à lucidez e à compreensão com que a actual professora da Faculdade de Letras de Lisboa se abeira da poesia do grande espanhol; nada que se assemelhe à sua simpatia, sem a qual não é possível amar nem entender a *coisa poética*, nada que se aproxime do seu espírito crítico sem o qual não é possível valorar rigorosamente uma obra poética.

Dir-se-ia, à primeira vista, que Garcia Lorca sai diminuído da pena da inteligente escritora; não: éle é sòmente localizado, comparado, aferido, deixai-me dizer o palavrão. Isto é, Lorca aparece-nos com a devida estatura, com a *sua*, e não com aquela que nós lhe emprestavamos, sem nenhum direito, sem nenhuma razão inteiramente plausível. É exactamente sobre aquilo e aqueles que mais amamos, que a análise crítica deverá incidir com maior acuidade, para que o nosso amor não seja retórica. Por mim: obrigado, André Crabbé.

Sei, e mesmo que o não soubesse, adivinharia, porque conheço e admiro

CRÍTICA

ANTOLOGIA POÉTICA DE GARCIA LORCA

(SELECÇÃO E TRADUÇÃO DE EUGÉNIO DE ANDRADE; UM ESTUDO DE ANDRÉE CRABBÉ ROCHA E UM POEMA DE MIGUEL TORGA)

o seu talento e a sua seriedade mental, quanto trabalhoso cuidado, quanto amor Eugénio de Andrade pôs na selecção e tradução dos poemas de Lorca. Há anos que o ouço entusiasmado falar do seu projecto e dos passos andados com lentidão e segurança. Atrevo-me a dizer que poucos portugueses se terão debruçado sobre a obra de Lorca, com tão persistente admiração como Eugénio de Andrade e que poucos como ele conhecerão a sua obra. Nada tenho a objectar à sua selecção, apesar de, em meu gosto, achar que um ou outro poema seleccionado não ser do que de mais significativo tenha criado Lorca. Uma selecção poética é sempre obra pessoal, filha do critério e sensibilidade pessoais, e quando a sensibilidade do seleccionador é tão fina, como neste caso, nada de mais legítimo há a fazer senão estudarmos com atenção o trabalho feito, admitindo *a priori* a possibilidade da evolução da nossa valorização estética. Sim: à selecção nada tenho a objectar.

No entanto, lendo o livro, um problema de certa gravidade não deixa de pôr-se-nos: em que medida é possível a tradução de poesia? Problema que, aliás, neste caso, se apresenta com outros aspectos do mesmo modo problemáticos: valerá a pena traduzir poesia espanhola, em geral tão acessível ao leitor comum interessado pela poesia, para português?; que direito, ou que razão clara teve E. de A. para tomar na tradução certas liberdades, que lhe roubam algo da rigorosa objectividade, que em relação ao poeta traduzido deveria a todo o transe adoptar e manter?

E claro que a tradução de poesia é um recurso sempre mau, porque ela não pode ser inteiramente traduzida, por mais talento, por mais cultura linguística, por mais cuidado que haja na transposição; há sempre algo que se perde para sempre, e que só pode ser sugerido pela forma, pela cor, da língua em que primitivamente a emoção poética foi vasada. Tratando-se duma poesia como a de Lorca, que vive mais da palavra do que da ideia que contém, mais do ritmo métrico e sonoro, do que do ritmo interior, o que não significa, evidentemente, que seja destituída deste — ainda com mais agudeza o pro-

blema se põe. Lendo certos poemas traduzidos parece-me, por vezes, estar antes em presença do poeta português do que do espanhol...

Por outro lado, comparemos, por exemplo o poema *La Guitarra* (pág. 64) e a sua tradução (pág. 65):

*Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como lora a água.
Como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.*

*Começa o choro
da guitarra.
Rasgam-se as copas
da madrugada.
Começa o choro
da guitarra.
É impossível
cald-la.
Chora monótona
como chora a água,
como chora o vento
sobre o nevão.
É impossível
cald-la.*

Pergunto-me: que português, leitor de poesia, ganha alguma coisa com a tradução do poema espanhol? Sim: aqui não há tradução, mas transposição literal pela afinidade das duas línguas neste caso. É verdade que a tradução nem sempre assim é feita, ou pela dificuldade dum ou outro vocábulo, ou porque E. de A., sem sabermos bem porquê, modifica, com uma liberdade que julgo não ser para louvar nestes casos. Vejamos:

*El mundo de las luciérnagas
ha invadido mis recuerdos*

*Um mundo de pirilampos
invadiu minha lembrança.*

*Verde que te quiero verde,
Verde viento, verdes ramos.*

*Verde é que eu te quero, verde!
Verde vento, verdes ramos.*

Nestes dois exemplos, que se poderiam multiplicar, há modificações operadas pelo tradutor que se não percebe resultem doutro critério além da preferência pessoal, que aqui deveria ser chamada o menos possível. Não é evidente que «o mundo dos pirilampos» tem sentido lógico, e, por consequência, também estético, diferente, de «um mundo de pirilampos»? No segundo exemplo, quem ou quem autorizou E. de A. a modificar a sintaxe, a colocar exclamações, etc.?

Tudo isto, afinal, não é mais do que explicar as dificuldades, se não impossibilidade, de tradução de poesia — impossibilidade que nem E. de A. nem ninguém conseguiu ainda vencer totalmente.

Outra dúvida me levantou o trabalho de E. de A.: porquê fazer a

(Conclui na página 16)

COMO ESTÁ A FAZER-SE A CULTURA DE ARTE EM

PORTUGAL?

(Continuação da página 1)

o objecto de estudo é palpavelmente real, complexíssimo e merecedor do máximo respeito: o homem.

Antes das sínteses têm de vir as análises. Enquanto aquelas podem, de facto, ser constituídas por exposições verbais de resultados, as análises consistem na própria aplicação dos instrumentos de pesquisa ao fenómeno a observar, operação esta que nada tem de literária. Quando se dá publicidade ao relatório de um estudo, é imprescindível que nele se faça incluir a minuciosa descrição das diversas fases por que o fenómeno passou, e *como e porque* se atingiu determinada conclusão. Sem tal preenchimento, semelhante relatório oferece a vacuidade do gratuito, do preguiçoso, do desonesto, do petulante ou do pueril. Aliás, divulgar pseudo-soluções de problemas que não chegaram a ser realmente estudados na sua própria e específica estrutura, é acto universalmente reputado de irresponsabilidade.

A irresponsabilidade parece ser atributo bastante generalizado dos perturbados e angustiosos tempos de hoje, congestionados de problemas. Muitas vezes ela manifesta-se até entre aqueles que têm precisamente, por princípio director n.º 1 do seu programa de comportamento, a própria «consciência de responsabilidade». Isso, talvez, por carecerem estes da tal metódica disciplina de exigências de realidade (—havemos de falar de «realidade»—) derivada da autêntica, serena e sólida cultura intelectual que o método de investigação científica exemplifica. Hoje colocam-se ou são colocados muitos homens em altos postos com leviana antecipaçaõ. Não quero dizer que, essencialmente, muitos desses homens não venham a merecer tais posições. Mas todas as posições associam responsabilidades perfeitamente concordantes para assumir as quais é preciso dar tempo ao tempo. A pressa que se tem de alcançar os fins impede muitos homens de se prepararem responsabilmente para desempenharem, com probidade e são proveito comum, a sua missão. É preciso não esquecer nunca que a cultura intelectual não consiste na mera acumulação de conceitos, mas, pelo contrário, fundamentalmente, no desenvolvimento e adextramento das nossas faculdades psíquicas até ao ponto de podermos actuar intelectualmente livres de todos eles, pois só assim é possível dar-se a assimilação dos conhecimentos obtidos através do estudo. Isto leva tempo. É condição da análise crítica que o observador se coloque, perante o fenómeno a observar, rigorosamente vazio de preconceitos. Quando o observador pretende, do fenómeno, mais do que a este, em realidade, é possível dar, não o analisa criticamente: projecta sobre ele as suas próprias esperanças. Assim, não pode chegar a um resultado plau-

sível e estável. Esta fraqueza é muito frequente entre nós. Tudo isto, que se não verifica, praticamente, no âmbito da investigação científica, é corrente acontecer, hoje talvez mais do que em qualquer tempo, no âmbito das artes plásticas, em especial da pintura. Nunca, talvez, se falou com tanta licenciosidade intelectual, com tamanha incompetência, com tamanha inconsciência, com tamanha irresponsabilidade, com tamanha petulância quanto ao objecto, como, actualmente, acerca de pintura e de pintores. Falam pessoas que se anunciam, com ingénua ou ascorosa falsa-modéstia «público anónimo» ou «homens comuns», mas se apresentam com uma pesadíssima sobrecarga deformante de preconceitos e ideologias; falam literatos assumindo adaptadas atitudes de «críticos» ou de «doutrinários» mas que manifestam um desconhecimento total, ou quase, dos próprios fundamentos do fenómeno estético, da técnica que condiciona cada uma das diversas modalidades da pintura, etc.; falam, desventuradamente pintores que não tiveram ainda tempo sequer para se conhecerem convenientemente a si-próprios como seres viventes que são, quanto mais para poderem dispor de conclusões de confiança acerca desse mistério complexo, exigindo ajustamento sobre ajustamento, profunda e longa meditação, chamado arte.

A dúvida é uma grande conselheira! Pode evitar o parto de algumas obras... Mas o mundo não precisa, simplesmente, de *muitas obras*. Já há fartas, por toda a parte — para deitar foral Precisa de *obras sólidas*, ainda que sejam poucas e pequenas. Isso de produzir muito e muito à pressa, sem olhar às consequências, é próprio, precisamente, do inescrupuloso espírito explorador da burguesia.

Não quero acusar alguém em particular, nem, em especial, aqueles que têm andado a escrever. Também há os que não escrevem mas falam. Quero apenas denunciar uma condenável, uma nefasta conduta portuguesa, que se acentua, a que pode chamar-se *teorismo*, e que tem vindo a agravar absurdamente o já lamentável estado de confusão e penumbra da nossa triste atmosfera artística.

Por muitas razões, não sou a pessoa indicada para arrumar este caos, agora agudo, provocado por ideólogos, ensaístas (salvo seja), doutrinários, videntes, reformadores artísticos, críticos, historiadores e mentirosos que falam ou escrevem nas nossas produtivas e escrupulosas-

mente fiscalizadas publicações, zelosos e atarefadíssimos em conceber e parece que parir o homem de amanhã.

O assunto chegou a um estado que exige qualidades pessoais e condições de tempo que não tenho. Outros deveriam dar arrumação a este caos (já que são verdadeiros e verdadeiramente críticos e ensaístas) começando talvez por esta coisa simples: por pedir que se prove as afirmações que se fazem; em que se fundamentam quando afirmam; como obtiveram o resultado das suas afirmações—tanto mais que estes (que o não fazem) são quem mais costuma exigir consciencialização e intervenção efectiva na moldagem do futuro.

Por que o não fazem os verdadeiros responsáveis da nossa cultura? Por não terem interesses directamente ligados a tais problemas? Afigura-se-me mais provável que seja por não terem, até agora, ligado importância de maior a «palavras loucas»—ou então por não os haver na república portuguesa da arte. No entanto, o ambiente está feio e agrava-se. Apenas, ao que suponho, J. G. Simões (que é das letras) ergueu uma ponta do pano que esconde a luz, logo que teve oportunidade. Outros, que deveriam ter já clarificado situações equívocas e nebulosas deixaram que se passasse adiante. De resto, nas publicações aparecem só uns quantos nomes; a outros faz-se parede ou não se convida a colaborar. Inquéritos e entrevistas não se fazem. O mal-entendido agrava-se e ninguém ganha nada com isso. Quanto mais tempo reinar este estado patológico de opacidade, mais o virus

CURSOS DE GUARDA-LIVROS

CHEFE DE ESCRITÓRIO

PRIMEIRO
CICLO DOS LICEUS

LÍNGUAS

ENSINO PELO CORREIO

Fácil, completo, garantido. Escreva à **Escola Lusitana de Ensino por Correspondência**, que lhe enviará grátis o folheto de propaganda.

RUA DE S. MAMEDE, 32 3.º E.
LISBOA

alastra, mais a doença se consolida e impede que se percepcione a verdadeira essência da questão. Isto é tanto mais provável quanto é certo verificar-se correntemente que os referidos doutrinários antipatizam, desde as visceras, com a disciplina intelectual de rigor e de contenção da imaginativa, indispensáveis à autêntica apreensão da realidade, e cuja aplicação ao estudo dos problemas que tenham por centro o homem, como a arte, se apresenta cada vez mais urgente.

Não se trata pois—fique claro!—de preconizar ou reagir contra forças novas. Mas, ao contrário, de fazer abortar (como não se fez na Alemanha nazi—permita-se o melindroso paralelo) uma reacção cega que se lembrou de meter-se canhestramente com a pintura (por que não com a medicina, com a instrução, com o jornalismo?) só porque nela conhece meios de expressão que lhes interessa (1); de uma reacção que, indevida e—o que é pior—absurdamente (contra os seus próprios interesses!) pretende ignorantemente condicionar o natural desenvolvimento humano, que a arte espelha, e ao qual pertence, por natureza, fazer-se de dentro para fora, do biológico para o social.

Não é que eu receie um grande mal para o homem... Mas pode advir um sensível prejuízo à arte, portanto aos próprios artistas, não só àqueles (se é que o são) que, para se não isolarem da sociedade—como dizem—se isolam de si-próprios e da arte, como também aos que, existindo para a captação da vida e para a realização da arte que a exprime, carecem de um ambiente próprio ao trabalho profundamente humano e socialmente utilíssimo de se cumprirem como artistas.

Bem sei que, para quem ultrapassou elementares fases, transitórias, a compreensão do fenómeno estético, não há dúvida que é *uma má-ada* ter de vir lembrar coisas que não deviam nunca ter esquecido a quem se permite criticar ou teorizar sobre arte; ou ensiná-los. Mas não vejo por que outra maneira seja possível fazer com que cada um ocupe apenas o seu restrito lugar e se exercite na auto-responsabilidade.

A nossa cultura desenvolve-se sob tão negro fatalismo que ainda a essência das conquistas estéticas da nossa época não foram assimiladas pela população comum e já aparece quem a queira enterrar! (2)

A obra de arte é coisa muito simples: como é o exterior de um corpo humano. Mas a maquinaria que se lhe esconde é complicada; e para se falar dela é preciso conhecer perfeitamente as suas peças, o seu funcionamento, as diversas condições de actividade, etc... Isto exige uma especialização longa, iniciada por um considerável conhecimento do homem *como ser*, feita em íntimo contacto com os diversos problemas para os quais busca solução—tudo isto com um honesto e esforçado

POESIA E FORMA

(Conclusão da página 5)

ou seja, uma dignificação da tolice. Esta mística, se contribuiu para distinguir os poetas dos versejadores, é responsável pelo descrédito de que é vítima a poesia moderna. Porque a ignorância e o desleixo passaram a misturar-se com a inspiração, tornando em frutos do acaso, mais do que nunca, os poemas. Se se tratasse da pesquisa de uma sobre-realidade... Mas não: tratava-se apenas de sinceridade. E o poeta quase tinha medo de, a seus próprios olhos, passar por hipócrita, se emendasse uma palavra.

Claro que, a par disto, subsistiu, mesmo dentro da poesia moderna, uma poesia preocupadamente formal. Recorrendo às artes plásticas—e, desde já, informo que sei precário recorrer a outras artes—podemos dizer que esse formalismo não era sintoma de um polivalente sentido, nem era resultado de uma riqueza verbal: era simplesmente decorativo ornato acrescentado a uma arquitectura qualquer. Não frescos murais; e sim tecto de peras e pombos. Uma expressão desta ordem, aplicada a um drama subjectivo, excede-o quase sempre. E' desse excesso que nascem os discípulos, e acaba em realejo de praça o que fora expressão, embora superabundante, de uma personalidade. Expressão superabundante...

Por expressão superabundante não deve entender-se palanfrório balofo. E não deve entender-se, também, o inesgotável cortejo de imagens, nascidas de um êxtase, alegre ou desesperado, perante a vida e o mundo. A superabundância revela-se em palavras, que, se não são vazias de sentido, nada acrescentam ao que outras, anteriores, já disseram. Se não diminuem, não amplificam—repizam.

espírito de pesquisa da essência desses problemas e da técnica adequada de os resolver. Por não ser feita com este método indispensável a cultura dos que, entre nós (e muitas vezes também lá fora), abordam a indefesa arte, incorre-se em erros calamitosos como alguns a referir no próximo artigo.

15-7-46.

CANDIDO COSTA PINTO

(1) Há quem condene as diversas fazes e ramificações da «arte moderna» mas declare, com um à-vontade beato, que tudo quanto aí possa haver de aproveitável lhes convem. Com o que mostram presar os resultados formais obtidos e desconhecer a essência da arte e a sua específica capacidade de influência.

(2) Certa revista de cultura, no mesmo número em que elogiava as ultra-burguesas capas de livros de uma afamada editora, condenava irremissivelmente o «modernismo» sem mais explicações.

Da coexistência, numa mesma época e numa mesma tendência (1) de um descuido e de uma superabundância formais, não podia deixar de resultar, para uma crítica sem outro critério que o da avaliação da «humanidade ritmada», a confusão entre superabundância e riqueza. É natural e inevitável que, uma vez habituados a ouvir os poetas em confissão, os críticos queiram entender confessionalmente o cortejo de imagens. Não o conseguem, evidentemente, porque elas ou significam *outros* sentidos, ou valem como pormenores constitutivos de um todo maior que é o poema. E vai daí, jogam, com o grande público, na carta da obscuridade. O confessoriano é, aqui, uma representação verídica. A poesia moderna dos últimos vinte anos tem, com ligeiras exceções, o carácter de confissão pressurosa. Onde a geração que hoje orça pelos quarenta anos disqueteava hamleticamente sobre os desvãos do ser humano, a geração seguinte reza os seus credos em voz muito alta, para que a crítica lhe conceda o cartão de identidade. Mesmo na melhor das intenções, tudo isto é confissão. Quando muito, as críticas respectivas, às vezes, imporão penitência. É, porém, preciso depois pecar muito, para fulminarem com a excomunhão. Eis alguns reflexos daquela «sinceridade», que foi e ainda é válida na crítica portuguesa, mesmo naqueles sectores que se esforçam por conquistar uma objectividade perdida.

Tudo isto, que nos serviu para aflorar de passagem a celebrada questão da objectividade, servir-nos-á para esclarecer certos aspectos da *forma*. De facto a distinção entre superabundância e riqueza permite-nos transitar para uma distinção mais exacta: forma *superflua* e forma necessária.

JORGE DE SENA

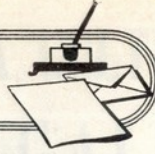
(Conclui no próximo número)

(1) Para simplificar, chamemos tendência à poesia moderna. As tendências são várias nela. Toda a gente sabe—até de mais.

AOS NOSSOS ASSINANTES AOS NOSSOS LEITORES

«Mundo Literário» pretende alargar a sua expansão cultural, criar novas secções e aumentar o número das suas páginas. Necessita para isso que todos os leitores e assinantes nos consigam novas assinaturas, lendo e fazendo ler aos outros o nosso semanário.

TRIBUNA DO LEITOR



IDONEIDADE CRÍTICA

A propósito das impressões transmitidas por Ramos de Almeida no n.º 10 do «Mundo Literário».

PENSO que na massa sanguínea de qualquer crítico de arte vale mais uma sensibilidade apurada, bom olho na pintura, bom ouvido na música do que a erudição ou conhecimento técnico local. Parece-me até que esta questão da *sensibilidade* é tão importante que vários indivíduos dentro da mesma cultura e com formações mentais paralelas se apresentam muitas vezes tão diferentes que não vejo outra razão que uma diferença de *sensibilidade*.

Se para as artes em geral é necessário antes de tudo uma boa dose de sensibilidade na pintura, sobretudo, afigura-se-me ser necessário bom olho.

Não pretendo exigir que um pato cidadão frequentador da «Brazileira» distinga Brahms de Bach apenas por uma questão de *sensibilidade* mas com esta e um pouco de técnica vai-se lá. Talvez mesmo que indivíduos dotados distingam *por si* só por sensibilidade.

De qualquer forma parece-me claro que na falta de *sensibilidade* só muita e muita *técnica* suprirá essa qualidade e fico na dúvida se na ausência desta um cidadão distinguirá uma sinfonia dum corridinho.

Estou em crer que não.

Ora como há moucos de ouvidos há moucos de olhos. De que servem as ideias gerais quando há evidente falta de sensibilidade? De que serve neste caso a técnica?

A propósito das considerações tecidas por A. Ramos de Almeida sobre a Exposição

Verifiquei duas coisas:

- a) Falta de sensibilidade.
- b) Facilidade dogmática.

Parece-me que um crítico (por muito que se diga *espectador*, não acredito que tenha deixado de querer ser crítico...) que fala das exposições do Porto declarando que «cada exposição transformava-se, no entanto, em mais uma dolorosa desilusão. Não havia nada, nem de novo nem de velho...»

Fala com facilidade de quem talvez não visse as exposições de Anne Marie Jauss, de Lino António, Magalhães Filho, Frederico Jorge, Paulo Ferreira, Gretchen Wohlwill, Júlio Resende, Tom, Salão dos Independentes, António Sampaio, Exposição de Arte Moderna dos Artistas do Norte para não falar de António Duarte, Carlos Carneiro, Ayres de Carvalho e António Cruz.

E se não viu estas exposições cometeu um erro de palmatória pois fica vazio de sentido o seu começo de preâmbulo sobre as exposições do Porto.

De mais o valor indiscutível de algumas obras expostas como o «Auto da Natividade» e a «Cabeça do Pastor» de A. Soares, o «Nu» de Frederico George, «A Ponte» e «Fêmea», de Magalhães Filho, a «Paisagem Americana» de Tom, «O Dilúvio», de Anne Marie Jauss, «Porto» de Paulo Ferreira, «Homens do rio» de Júlio Resende e «Lua cheia sobre a ria de Aveiro», de Gretchen Wohlwill, para falar das que mais conhecidas me são, não pode ficar *condenado* à leviandade de A. Ramos de Almeida.

Não conheço Ramos de Almeida,

Todas as edições brasileiras citadas ou não em «Mundo Literário» podem ser pedidas para LIVROS DO BRASIL, Rua Vitor Cordon, 29 - Lisboa, que as enviará rapidamente pelo seu serviço de reembolso postal.

RAINER-MARIA RILKE

CARTAS

A UM POETA

Tradução de

FERNANDA DE CASTRO

Na colecção

DOCUMENTOS

HUMANOS

|||||

1 vol., bela edição, tir. limitada-15.00

|||||

PORTUGÁLIA

mas sei como se pode ser infeliz num artigo de quando em vez.

Mas precisamente porque me parece não se tratar duma *infelicidade* mas sim duma opinião de peito feito, é que resolvi escrever estas linhas.

Desconheço os conhecimentos de Ramos de Almeida sobre pintura e não é coisa que interesse para o caso presente. O que está escrito está escrito e por ali se vê falta de idoneidade na apreciação das exposições realizadas no Porto.

Não me parece que para elevar uma Exposição seja necessário apucar todas as outras.

Já estamos em altura de compreendermos a necessidade de ser sinceros, essencialmente sinceros nas nossas apreciações.

Para defender um ponto de vista temos que desrespeitar os pontos de vista opostos?

Aliás traduz-se na crítica pessoal de Ramos de Almeida uma atitude geral e é essa atitude que é condenável.

Podemos exigir da Arte uma utilidade (sou daqueles que assim o creem), podemos exigir humanidade, podemos exigir verdade mas... há tantas verdades falsas e mentiras verdadeiras...

De que vale a intenção só por si sem o mínimo corpo estético?

Não. Amigo Ramos de Almeida, devemos desentortar os olhos para ver bem e não devemos atraíçoar a nossa sensibilidade.

Lê-se no *Mundo Literário* as críticas de Jorge de Sena e de Adolfo Casais Monteiro e fica-se com a sensação de que houve, sobretudo, a preocupação da sinceridade mesmo quando se é severo.

Lê-se a crítica de Ramos de Almeida e fica-se com a sensação da *verdade cinica*, do *grupozinho*, sensações tão incómodas como falsas. Pelo menos falsas por serem dogmáticamente tomadas.

Precisamos mais do que nunca de crítica viva, de crítica sincera para não trocarmos os passos.

Mas não venha, Ramos de Almeida, dizer e falar de Cenografia citando o «Samba» de António Soares.

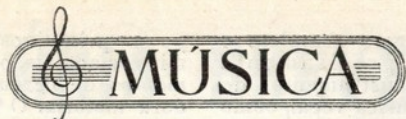
Cenografia, porquê? Segundo a sua opinião? Mas acima da sua opinião há a realidade das coisas e desafio todos os homens de boa vontade a verem o «Samba» e a citarem o seu cenografismo. Esta obra inferior de A. Soares pode classificar-se de *decorativa* (em sentido estritamente técnico) mas nunca de cenográfica. Vai uma diferença tão grande como afirmar que Van Gogh era tecnicamente um empirista...

Enfim, creio bem que mesmo dizendo-se simples espectador nada lhe valeu fazendo-se passar por crítico.

Foi menos verdadeiro e menos justo.

Você não teve bom olho, Ramos de Almeida. Faltou-lhe sensibilidade.

EDUARDO CALVET



MÚSICA

EM TORNO DAS ORIGENS DA MÚSICA

— **C**OMO nasceu a música? E por que nasceu?

As coisas, claro, não aparecem já como são. Todas elas, naquela derradeira forma porque as conhecemos habitualmente, têm uma história complicada e admirável a contar. Uma história maravilhosa — a história da sua evolução. Mas não só dela, porquanto paralelamente acompanha e documenta a evolução que, por sua vez, o homem vem sofrendo, também, desde a sua origem até o seu estado actual, tanto sob o aspecto físico como sob o aspecto social. Isto dá-se de tal maneira que muitas vezes não se sabe qual foi mais influente: se a evolução delas na marcha do homem; se a marcha do homem, através dos tempos, no desenvolvimento delas.

Assim, por exemplo: a roda, o fogo, a domesticação dos animais, o ferro... Qualquer destas conquistas teve uma importância decisiva no curso da humanidade. Impossível, hoje, imaginar-se a vida da sociedade humana sem roda ou sem fogo ou sem o ferro. Tanto uma como outras coisas, de tão comuns no seu emprego diário, parecem absolutamente naturais e intuitivas. Contudo, elas marcam, numa forma decisiva, um novo período na existência dos homens.

Todas as descobertas ou conquistas, não se fizeram, porém, num só dia. Nem foi um mesmo indivíduo que as concebeu ou as pôs ao serviço da comunidade. Na verdade, elas não foram criadas por um só homem; elas, ou já existiam latentes na natureza, ou surgiram como produto do acaso ou duma lenta germinação colectiva ou, ainda, duma transformação evolutiva e aperfeiçoadora. Isto é: produto do meio pela génese, pela técnica e pelo que responde às necessidades colectivas. Muitas vezes, não só às necessidades — aos ansiosos.

A medida que os primeiros instrumentos de trabalho foram aparecendo, a vida do homem transforma-se gradualmente. Transforma-se no sentido em que se vai libertando da ganga primitiva, elevando-se. E eleva-se tanto mais, quanto o emprego ou o domínio desses mesmos instrumentos se pode tornar cotidiano e extensivo a todos por igual. Ao contrário, quando, por abuso ou violência, uma minoria se apropria deles para seu uso exclusivo ou para exploração rendosa, assiste-se à formação de castas ou classes privilegiadas sobre uma maioria miserável e sem recursos, delas dependente.

Com o uso dos primeiros instrumentos de trabalho, que são o pro-

longamento do braço humano, a vida dos homens modificou-se, portanto. A labuta diária, violenta e dura, foi-se tornando mais fácil. A tarefa aligeirou-se e, o que é mais importante, passou a fazer-se em menos tempo e em maior extensão. O homem primitivo teve vagares, então, para olhar em torno de si próprio e mais longe. Arroteando os primeiros campos, abrigando-se das intempéries nas primeiras casas, fugindo à vida nómada, veio a constatar a periodicidade das chuvas e das estações. E — com o seu esforço para resistir ao meio — a sua luta contra a natureza. Desta sua periclitante situação perante o mundo físico, o temor do desconhecido infiltrou-se no seu ânimo passivo. Os primeiros fenómenos religiosos aparecem. Religiosos, propriamente, não — a princípio; só mais tarde se pode falar de religião. Mas o que importa é que desde as mais rudimentares manifestações psíquicas, o homem sentiu a necessidade de exteriorizar, representar, de qualquer maneira, os seus difusos sentimentos. E os meios de que se serviu para isso, uma vez vencido o complexo de emoções que ia agora diferenciando qualitativamente, foram incontestavelmente e por sua ordem, a música e as artes plásticas.

O mais espontâneo e natural, a que pôde recorrer, terá sido o primeiro, sem dúvida, por já vir de muito atrás. Acho bem que bater, com um ritmo constante, uma pedra sobre outra, é já música instrumental. Não quer pois aquilo dizer, como se poderia julgar precipitadamente, que a música tenha tido uma origem metafísica; ou, inclinando o plano: que tenha tido origem na prática da magia, como quer Combarieu. Ela tem raízes mais fundas e, se nos quisermos aproximar, temos de ir muito longe, antes, ainda talvez de se começarem a empregar os primeiros instrumentos de trabalho.

A paráfrase de von Bülow, «ao princípio era o Ritmo», não pode parecer exagerada. De facto, o ritmo, na sua forma binária ou ternária, é factor principal de toda a vida: o movimento das marés, o renovar das estações, a translação dos astros, a própria concepção pitagórica do universo... E a música outra coisa não é, no fundo, senão a variação da altura do som disciplinada pelo ritmo. Nesta tendência rítmica, tendência inata no homem, é que a música, parece-me, pode ter tido origem. Wallaschek sustenta isto mesmo na sua *Primitive music*.

Qual, porém, terá aparecido antes: a música vocal ou a instrumental? As opiniões divergem, e é um problema ainda não resolvido. A teoria

mais geral e mais aceite é a da música vocal haver precedido a instrumental. Wallaschek e Wagner por sua parte, defendem exactamente a teoria contrária. E é esta que, a despeito de tudo, me parece também a mais provável.

Para o estudo dos problemas do primitivismo, tem-se observado as crianças e os selvagens dos nossos dias, pois, por eles, embora com as restrições que lhes põem alguns, podem aferir-se as reacções do homem primitivo. Pergunto: como se dará a primeira manifestação musical na criança?

Sabe-se que, depois dos primeiros meses, a criança já começa a distinguir os sons em sua volta. Mais do que a distingui-los, a percebê-los. Mas ela, noto, escutará com indiferença uma ária que se tocar num violino. Bata-se, porém, com um objecto duro no tampo duma mesa próxima: ela imediatamente prestará atenção, os olhos voltam-se para o ponto donde o ruído provém. Prolongando a experiência, não começará ela a mexer-se no berço, a agitar as mãozitas, os braços, com o ritmo da pancada? Se se lhe der uma roca, cessando o ruído, ela, por si só, não se porá a agitá-la da mesma maneira? Parece legítimo ver-se em fenómeno tão significativo a revelação do instinto do ritmo. Quase nenhuma significação, pelo contrário, se poderá atribuir aos poucos sons isolados que a criança vier a produzir depois, ao principiar a ter voz. — São apenas, como dizer? — sons reflexos e inconscientes. Com o homem primitivo deve ter-se dado o mesmo. E a música vocal, portanto, parece não poder ter antecedido a instrumental.

Bücher observou que todo o esforço físico, todo o trabalho violento, tende a transformar-se em ritmo: veja-se um rachador de lenha ou o remador duma piroga. Quer individual, quer colectivamente — mas sobretudo colectivamente — o movimento uniforme, acentuado, torna quase que insensível o esforço que se dispense e mais rápido o trabalho que se realiza. E o canto brotaria, assim, dos peitos cansados, como um estímulo e um derivativo. Em boa verdade, não é admissível considerar o canto somente como simples e espontânea manifestação do instinto do ritmo, ou do esforço físico transformado em ritmo — o que, em princípio, é já aceitável para a música instrumental. Mesmo o canto mais rudimentar que concebamos não deixaria de oscilar entre os dois extremos sentimentais primários da tristeza e da alegria: lamentos arrastados ou guturais repetidos e excitados. Ora tristeza e alegria pressupõem já um estado consciencial adiantado. Com o desgosto de perder uma peça de caça apetecida ou a alegria de a abater com um golpe certo, o homem teve conhecimento da perda ou do triunfo. A noção dessa perda ou desse triunfo não existiria para ele, se estivesse ainda mergulhado numa vida simplesmente vegetativa e não

comparticipasse já duma vida activa, onde a luta pela sua subsistência é agora uma função instantânea e consciente. Só num estado mais adiantado, pois, o homem emitirá sons já com inflexões expressivas, como só muito mais tarde poderá articular sílabas, formar palavras, falar. Cantar é o modo de expressão mais espontâneo e natural; falar é uma forma evoluída de cantar.

Quando o homem, porém, bate as palmas, percuta uma pedra sobre a outra, entrechoca dois ossos, não faz outra coisa senão obedecer à sua inata tendência rítmica, mesmo se com isso busca descarregar-se dum excesso de energia nervosa — ao que Spencer atribui uma possível causa das primeiras manifestações musicais — energia que, aliás, pode muito bem ser provocada por qualquer factor inconsciente nele ou, até, exterior a ele: por exemplo, uma trovoadas.

Mais ainda, e já agora completo o meu pensamento: é precisamente nesta música dos instrumentos de percussão que a música vocal, como sua consequência, deve ter tido origem. E também não, como Stumpf argumenta, em gritos, chamadas, ou sinais, soltados na perseguição da caça, ou no acesso das lutas entre as tribos. Em ambos os casos, a causa externa e próxima será essa: mas a interna e mais remota será a corrida, a excitação. Num batuque, só depois dos tambores haverem soado furiosamente, durante certo tempo, é que o canto irrompe, frenético, selvático. Talvez não se andasse muito longe da verdade, dizendo só do canto, como Spencer das primeiras manifestações musicais, que um excesso de energia nervosa é seu determinante, mas de energia nervosa desenvolvida pelo ritmo irresistível.

Assim, tem-se verificado que, nos

povos primitivos antigos e nos primitivos actuais, o número dos instrumentos de percussão é em esmagadora maioria. O instinto melódico é quase inexistente, embora seja grande a musicalidade dos negros dos nossos dias, como opina Schweinfurth. Só depois de surgir a música vocal principiam a aparecer os instrumentos musicais propriamente ditos. A pouco e pouco, a voz começara a ser um meio de expressão incolor, demasiado uniforme, entre as gamas sempre variadas de toda a natureza vibrante. Ouvindo o chilhreio dos passáros, o homem procurou associar; escutando os ruídos da natureza, procurou imitá-los, utilizando-se de meios improvisados. Um búzio, uma cana, serviram para ele construir os primeiros instrumentos de sopro.

Darwin filiou, por seu turno, nos impulsos sexuais a origem da música. Que há certas espécies de pássaros que têm bonita plumagem e não cantam; outros, têm voz e uma plumagem vulgar. Plumagem e voz seriam factores de atracção dos sexos opostos. A leoa no cio ruga; a cigarra solta o seu trinado característico. São animais que não vivem em sociedade e só nas épocas de reprodução se encontram. O canto serve para se chamarem uns aos outros, assinalando a sua presença. De resto, o aparelho com que a cigarra produz o seu trinado característico, afirmam-no os naturalistas, não pode ter também outra finalidade senão aquela. Por esta razão, o homem canta, a mulher pinta-se ou veste-se de cores berrantes. Algumas negras, ainda hoje, chegam até a pintar de zarcão o corpo todo.

Esta hipótese deve-se associar à de Combarieu, sabido como as manifestações sexuais estavam, nos povos primitivos, ligadas à prática da magia; mas, ambas, não explicam a origem quer da música vocal, quer da instrumental. São, antes, um elemento importantíssimo que se deve ter sempre em mente no estudo do desenvolvimento imediatamente posterior da música. E não só por isso, pois aquela heterofonia rudimentar dos instrumentos e da voz começou a possuir-se, com o tempo, dum significado especial. A dança, que sempre lhe esteve ligada, passou a fazer parte dum ritual. Dado o carácter fetichista de toda a vida social, ao complexo gesto-som atribuiu-se grande poder incantatório, sobrenatural e até terapêutico... Por meio dele, procurava-se conseguir o favor das divindades ou aplacar a sua cólera. E com esta função, entre outras, a música subsistirá até os nossos dias, através de todas as civilizações e suas consequentes formas religiosas, fazendo reunir as massas num mesmo coro affectivo de louvor ou de súplica.

HUMBERTO D'AVILA

SOBRE ALGUMAS REVISTAS FRANÇESAS

Occupação, e antes mesmo da occupação a vitória do espírito derrotista e policial que «trabalhou» pela derrota, fizeram sofrer à cultura, à literatura, à arte e, em suma, ao espírito da França, uma crise que pôs à prova a sua vitalidade — e que mostrou como esta era real, pois que mau grado todos os livros queimados, todos os autores obrigados ao silêncio ou dispersos pelos quatro cantos do globo, todas as proibições, suspensões, supressões, todas as violências, todas as traições, vemos hoje essa literatura, essa arte, essa cultura, não só occuparem o lugar que parecia perdido, mas occuparem-no com um vigor que muitos anos antes da guerra já não conheciam.

Disto, melhor que os livros, que mal se vêem nas nossas livrarias, quando chegam a ver-se, nos são testemunho as revistas, para algumas das quais queria hoje chamar a atenção dos nossos leitores. Talvez seja parcialidade de literato, mas quer-me parecer que são as literárias que merecem o lugar de destaque. Que me corrijam, se estou em erro. *L'Arche*, *Confluences*, *Fontaine*, *Cahiers du Sud*, *Les Temps Modernes*, *Poésie 46*, para não citar senão de entre as que chegam mais ou menos regularmente a Portugal, creio bem que nos dão um panorama o mais evidente possível dessa vitalidade a que me referi. E tanto pelos textos propriamente literários, contos, poemas, romances, como, e talvez sobretudo, pelas crónicas, pelos estudos, pelas notas sobre os problemas mais vitais do momento, coisa que os leitores de *Mundo Literário* podem ajuizar pela qualidade de algumas que temos transcrito.

Queria chamar também a atenção para uma publicação oficial, que, contra todas as tradições, é muito bem feita, e da maior seriedade: refiro-me a *Pages Françaises*, que selecciona mensalmente, de todas as revistas e periódicos franceses, o que publicaram de mais destacado. Embora, evidentemente, fique muita coisa de fora, não se pode negar que a selecção é feita com um critério digno do maior aplauso pela total seriedade e imparcialidade. Recomendando-a tanto mais vivamente quanto o seu preço módico a torna bastante acessível.

Não me referi a duas revistas do maior interesse. Uma delas, sobretudo, bem conhecida entre nós, não esperara pela guerra para se ver suprimida: fora já vítima do acordo de Munich: refiro-me a *Europe*, da qual, infelizmente, vi apenas um número, o primeiro da nova série. O nome de Jean Cassou, como seu actual director, dispensa-me de mais comentários. Também *La Pensée* reapareceu. Apesar do seu interesse, é sem dúvida, contudo, uma revista de significação menos universal, e parece-me revelar um certo anquilosamento do espírito que a orienta. É sobretudo a sua parte científica que deve destacar-se.

Poderia falar de muito mais revistas; por hoje, contudo, prefiro destacar as melhores das que tenho podido ver. Infelizmente, elas não chegam às nossas mãos com a regularidade desejada, e muitas vezes não chegam, o que nos impede de informar os leitores com a regularidade que teríamos desejado.

C. M.

VALE-LHE A PENA ASSINAR
«MUNDO LITERÁRIO»

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA-9

POR ANTÓNIO PEDRO

DESDE a queda do Império Romano do Ocidente até que aparecem nos muros de Florença as composições dramáticas, luxuriantes e pesadas do génio de Cimabue, parece ter hibernado na Europa cristã toda a pintura viva, pois, mesmo na Itália do século XIII, os de Siena como Duccio e os de Veneza continuavam atidos ao formulário rígido do bisantinismo. Mas, na pintura de Cimabue, as personagens não pertencem ainda ao ambiente e se a figura ganha em humanidade expressiva o que o *poncif* bisantino lhe roubara, o processo da composição continua, embora o florentino ao conseguir-lhe o apogeu assinasse simultaneamente a sua sentença final. Cimabue concluiu o medievalismo bisantino levando-o à sua mais alta expressão. O que morria era o maneirismo e o convencionalismo oriental e o que nascia ou renascia ao mesmo tempo era a realidade plástica e poética do mundo sensível funcionando como estimulante, senão como modelo, de toda a obra de arte. A Itália do século XIII, com Cimabue, Cavalini e Giotto, redescobria de facto a tradição greco-romana da arte do Ocidente.

Giotto, discípulo de ambos, mais novo 30 anos que o primeiro e 15 que o segundo, teve entre os três a virtude de ver melhor as pinturas heleísticas e romanas antigas, ao tempo desprezadas. Com essa lição, partindo do bisantinismo modificado e ampliado pelo dramatismo expressivo de Cimabue, chegou à criação da sua «perspectiva psicológica», primeiro ainda com uma certa rigidez tímida e resfriada, depois, no período franciscano, numa maneira clara, simples, quase popular. A Giotto deve a pintura europeia a descoberta do espaço.

Já foi moda tentar diminuí-lo opondo-lhe a obra surpreendente de Pietro Cavalini, só conhecida desde 1901. Mas as personagens que, nos frescos de Cavalini emergem, solitárias e pesadas, das sombras que lhes envolvem os panejamentos largos e retóricos, pertencem, na pintura de Giotto, e pela primeira vez, a conjuntos complexos que vivem na paisagem. A composição não se acomoda apenas à superfície pintada e rompe o fundo do quadro criando a terceira dimensão. A cor sombria realçada por fortes manchas de luz do grande pintor romano, Giotto substituiu uma harmonia cantante onde a plasticidade é obtida pela agilidade dum contorno em que se fundem as expressões de movimento e volume. O homem é feito centro dum mundo que lhe pertence e que submete. Só com ele se anunciam, contra o misticismo medieval, as teses da Renascença.



GIOTTO — AS BODAS DE CANÁ (PORMENOR) — CAPELA SCROVEGNI, PÁDUA.

GIOTTO

Giotto (Angiolotto?) nasceu em 1226 filho de pobres e, depois de trabalhar em lanifícios, entra, cerca de 1280, como aprendiz na oficina de Cimabue. 15 anos passados pintava, em Roma, os seus profetas de Santa Maria Maior e, em Assis, as Histórias do Antigo e Novo Testamento. Dai por diante é ininterrupta a sua actividade em Florença, Arezzo, Assis, Roma, Pisa, Pádua, Rimini, Verona, Ferrara, Milão, Nápoles, etc. Nesta última cidade é nomeado em 1330 familiar do rei e em 1337, aos 111 anos, famoso, nobilitado e rico, morre em Florença onde nascera provavelmente. Dante, seu contemporâneo, colocou-o no Purgatório dizendo:

...Giotto, il grido,
Si che la fama di colui è scura.

OS EDITORES INTELIGENTES SABEM QUE ANUNCIAR EM
«MUNDO LITERÁRIO» É UMA GARANTIA DE SUCESSO

A ESSÊNCIA DO TEATRO

(Conclusão da página 1)

mento — nascerá a Poesia Teatral. Como expressão de uma beleza que (a frase é de Jean Cocteau) só num palco se pode atingir, — por só num palco fazer sentido.

Um palco! Um outro mundo — não igual ao nosso, mas equivalente; não reproduzido textualmente do nosso, mas *transposto* segundo determinadas leis e determinadas perspectivas. Um mundo onde — como num espelho — nos vemos a nós-mesmos fora de nós-mesmos; nos encontramos nos nossos problemas, nas nossas angústias, nos nossos anseios. Um mundo feito à nossa imagem e semelhança, — e à medida dos nossos desejos. Mas onde nós — e, conosco, os nossos problemas, angústias e desejos — adquirimos o verdadeiro sentido.

E a existência de um palco — e a presença viva, a presença corpórea, física, sobre ele, de um actor (esse traço de união entre o autor, representado na sua obra, e o público) — que fazem do teatro uma arte inteiramente à parte de todas as outras: uma arte mais directa, mais comunicativa do que nenhuma outra. «A mais popular de todas as artes, a arte eminentemente democrática, feita pelo povo para o povo, reunindo todas as manifestações artísticas, para provocar todas as sensações e reacções do público»; assim o definiu Joracy Camargo.

*

Inicialmente apenas um texto, o teatro não se esgota, contudo, nesse texto — célula-mãe de todo o fenómeno dramático. Há que transportá-lo para as dimensões do palco. O poeta criou seres humanos, insuflou-lhes vida: falta, agora, criar — ou, mais rigorosamente, levantar — o mundo em que esses seres hão-de viver, no sentido pleno e integral da expressão. É então que surge o encenador, o animador, «*metteur-en-scène*» — como se lhe queira chamar. Este não é, de forma alguma, uma entidade abusiva e estranha à síntese teatral (muito embora abuse, não raramente, do seu papel: e ocorrem os exemplos de um Max Reinhardt ou de um Leopold Jessner); antes é o organizador dessa síntese. Com efeito, ele vai construir verticalmente aquilo que, até aí, apenas existe horizontalmente — no papel. Claro que esta missão do encenador não é, em si-mesma, independente; nem o seu exercício arbitrário. O encenador não é — como o poeta — um criador «*ex nihilo*» (na medida em que a criação poética pode ser considerada como tal; porque, evidentemente, toda a obra de arte toma por bases a vida e a realidade). Declamação, gestos, colocação cénica das personagens, cenários, figurinos, jogos de luzes, eventual comentário musical — tudo isto (que ao encenador compete harmonizar entre si, unificar, fundir no plano comum do espectáculo) deve estar subordinado — espiritualmente — ao texto.

É por isso que o grande encenador, o encenador por excelência, é o próprio autor: o que, demiúrgicamente, dá vida a homens e constrói-lhes um mundo: Shakespeare, Molière, Pirandello, com os seus teatros e os seus actores, dirigindo a representação das suas peças...

*

O dramaturgo cria entes humanos e fá-los viver problemas que são os

seus e os de cada um e todos os homens. O encenador ergue o mundo físico — ajustando-o às dimensões de um palco — onde esses entes hão-de viver. O actor abdica da sua própria personalidade e vive o drama da personagem que interpreta...

Depois... Depois, vem o público (essa «outra metade do autor dramático», como exprimiu Salacrou), e o público senta-se na sala, e batem-se as três pancadas, e as luzes apagam-se, e o pano abre-se, e o teatro começa. Mas, com ele, não se inicia uma fuga cómoda ao real (o teatro não é uma fuga! a arte não é uma fuga!). Porque o teatro — e a arte — visam reintegrar o homem no sentido mais profundo da sua própria e inalienável realidade.

LUIZ-FRANCISCO REBELLO

C R Í T I C A

(Conclusão da página 9)

edição bilingue? Isso far-se-ia por uma de duas razões: — ou por razões pedagógicas, como é uso e oportuno fazer-se nas traduções de clássicos gregos e latinos, onde o texto original é acompanhado da respectiva tradução, para efeitos de *estudo*; ou então, para o tradutor demonstrar a honestidade do seu trabalho. Em meu entender, como se não trata dum texto de estudo, era preferível ou não traduzir nada, facilitando tão somente a leitura dum grande público pela resolução de uma ou outra dificuldade de tradução, ou então, ocupar todo o livro só com traduções, o que teria, como é evidente, a vantagem de ficarmos a conhecer o dobro da poesia de Lorca, que esta selecção nos dá. Como a selecção está feita, pensando, repito, ser ela destinada a um público amante de poesia que, de outra maneira, difi-

cilmente contactaria com Lorca, há até a desvantagem da atenção necessária à criação da atmosfera poética pelo poema sugerida, ser frequentes vezes desviada do texto espanhol para o português, ou do texto português para o espanhol — com proveito de quê?

No entanto, repito, só há que louvar a intenção e a iniciativa de Eugénio de Andrade, e aconselhar a leitura da sua antologia, a quem se sinta incapaz de ler o texto espanhol, ou que, sendo capaz, não tenha a possibilidade de o encontrar, e queira matar a sua sede de humanidade e beleza, numa poesia tão humana, e tão bela como a do poeta que caiu varado pelas balas homicidas no caminho de Córdoba — «su Cordoba».

JOEL SERRÃO

NOVAS CONDIÇÕES DE ASSINATURA

A partir de hoje, todas as pessoas que assinem um mínimo de 12 números serão beneficiadas com uma redução apreciável, que é ainda maior para os que preferiram pagar 24 números de cada vez. Com efeito, enquanto o custo da assinatura de experiência continua fixado em 15\$00 por seis números, os assinantes de 12 e 24 números terão de ora avante as seguintes e vantajosas condições de assinatura:

ASSINATURA DE 12 NÚMEROS 27\$50

ASSINATURA DE 24 NÚMEROS 53\$50

PARA QUALQUER DESTAS MODALIDADES, O PAGAMENTO CONTINUA A SER ADIANTADO

Estas condições entrarão automaticamente em vigor, para os antigos assinantes, nas futuras cobranças.

ASSINE «MUNDO LITERÁRIO»!

RECEBÊ-LO-Á EM CASA E MAIS BARATO!