

UM CAPÍTULO INÉDITO DE GUERRA E PAZ

de Tolstoi



SEMANÁRIO DE CRÍTICA
E INFORMAÇÃO
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA
N.º 17 * 31 DE AGOSTO DE 1946

NESTE NÚMERO:

A genealogia do conto moderno, por *João Gaspar Simões* % Antologia da poesia brasileira contemporânea. I — Murilo Mendes. O Baile, (conclusão), por *Branquinho da Fonseca* % Viagem à roda de uma caixa de bolachas, por *Júlio Pomar* % Como está a fazer-se a cultura de arte em Portugal (III), por *Cândido Costa Pinto*

CRÍTICA DE LIVROS:

«Para a história da cultura em Portugal», de António José Saraiva, por *Joel Serrão*

TEATRO: O teatro e o novo realismo, por *Luiz Francisco Rebello*

BIBLIOGRAFIA

DA LITERATURA E DA CRÍTICA AS VIRTUDES E OS DEFEITOS

POR JOSÉ RÉGIO

PARA honra do homem, concorda o próprio homem que é um ser imperfeito. E sem dúvida não é das coisas que menos dão que pensar, ter nascido no espírito do homem imperfeito — no seu espírito limitado — a ideia da sua mesma imperfeição. Passemos adiante.

Sendo o homem imperfeito, naturalmente imperfeitas serão todas as suas obras. Assim as mais grandiosas das obras dos homens não passam de um composto de virtudes e defeitos, forças e fraquezas, vãos e limites. Nas obras-primas da criação do homem está isso patente: e não menos patente (se é que não mais) do que nas médias ou mediocres. Talvez, até, se possa aventar a hipótese de serem as obras-primas do homem as que melhor sugerem não só as suas forças senão que também

DOLOKHOV curou-se do ferimento, mas gozou em Moscovo a licença que ele lhe valera.

Após o duelo, ficara muito íntimo de Rostov, que o apresentou à família. O velho conde acolheu o famoso desordeiro segundo as suas habituais normas, isto é, convidando-o para almoçar e jantar todos os dias; mas o que mais surpreendeu quem conhecia Dolokhov foi o facto de esse inimigo do chamado trato mundano e das mulheres decentes se tornar um frequentador da casa dos Rostov. Todavia, não demorou muito

que toda a gente compreendesse que ele ia lá por causa de Sónia e que gostava dela. Nicolau, seguro e satisfeito consigo próprio, deixava que Dolokhov se encontrasse com Sónia, confiante em que ela não era mulher que o traísse, uma vez que o amava. E, um dia, até lhe disse:

— Afinal de contas, sempre é um bom partido.

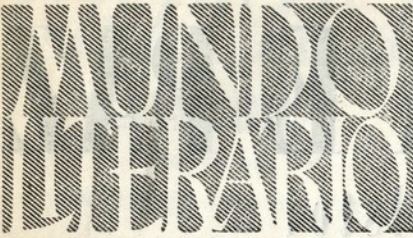
— És perverso, foi quanto ela souber responder.

O velho conde e a condessa brin-

(Continua na página 10)



TOLSTOI NA ÉPOCA DA SUA VINDA PARA S. PETERSBURGO



SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 31 DE AGOSTO DE 1946

Preço avulso 2\$50

Director

Jaime Cortesão Casimiro

Editor:

Luís 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, 9-2º—Telef. 27507—LisboaDistribuidores 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 LITERARIO, 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 LITERARIO: Av. da República 48-B Lisboa—Norte.

BIBLIOGRAFIA

BECERRA, Concha Linares.—*Des dias milionária*. Tradução de Manuel Rodrigues. Porto. Livraria Civilização Editora. 1946. 260 pp. 13×19,5 cms.

BECERRA, Concha Linares.—*A noiva da Costa Azul*. Tradução de L. R. Silva. Porto. Livraria Civilização Editora. 1946. 264 pp. 13×19,5 cms.

DIAS, António Caetano e COSME, Luís.—*Compêndio de classificação decimal e índice alfabético*. Coleção B-2. *Biblioteconomia*. V. Ministério da Educação e Saúde. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro. Imprensa Nacional. 1944. 212 pp. 16×23 cms.

PENA JUNIOR, Afonso.—*A arte de furtar e o seu autor*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora. 1946. 2 volumes. 728 pp. 14,5×23,2 cms.

SOUZA, José Soares de.—*Classificação*. Sistemas de classificação bibliográfica. Coleção B-2. *Biblioteconomia*. IV. Ministério da Educação e Saúde. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro. Imprensa Nacional. 1943. 164 pp. 16×23 cms.

SOUZA, Antonino de e TORRES, Flausino.—*Primeiro império comercial*. I—Evolução Política e Social.—Coleção «Construção da Sociedade». I série. N.º 5. Lisboa. Empresa Contemporânea de Edições. 1946. 212 pp. 13×19,5 cms.

JORNAIS E REVISTAS

ACÇÃO. Semanário da vida portuguesa. Lisboa. Ano VI, n.ºs 276 a 278. Preço avulso 1\$00.

A GRÃ-BRETANHA DE HOJE. n.ºs 99 e 100. Fevereiro e Março de 1946.

ALÉO. Boletim de «Edições Gama». Ano IV. Série IV, n.ºs 39 a 41. Preço avulso 1\$00.

ARTS DE FRANCE, *Revue mensuelle des Arts plastiques*. Publiée sous le patronage de L'Encyclopédie de la Renaissance Française. N.ºs 5. 1946. Paris. Distribuição exclusiva em Portugal de Publicações Europa-América, L.da. Preço 17\$50.

DIVULGUE E ASSINE

O GLOBO

Quinzenário de Actualidades, Crítica e Divulgação Cultural

|||

Rua Luz Soriano, 27-2.º

LISBOA

CAVALCADE. Londres. Volume 8, n.ºs 430 a 437.

CONFONTO. *Antologia de escritores modernos*. Cadernos de arte e literatura. Coleção antológica dirigida por Manuel Breda Simões. Volume 2.º. Coimbra. Coimbra Editora. L.da. 1946. 272 pp. 13,7×18,7 cms.

DANISH FOREIGN OFFICE JOURNAL. Commercial and General review, n.º 2. July 1946. Copenhagen.

INFORMAÇÃO LITERÁRIA. Revista mensal do movimento do livro português. Volume I, n.ºs 5-7, Fevereiro a Abril. 1946. Coimbra. Preço avulso 3\$00.

JORNAL DO MÉDICO. Semanário de ciências médicas, prática clínica e assuntos gerais e profissionais. 6.º ano. VIII volume, n.ºs 184 a 186. Número avulso 2\$00.

LEITURA. Crítica e informação bibliográfica. Ano IV, n.º 40. Maio-Junho de 1946. Rio de Janeiro.

O GLOBO. Actualidades-Crítica-Divulgação Cultural. Quinzenário, n.º 5. II serie. Ano IV. Lisboa, 15 de Agosto de 1946. Preço 1\$50.

O LAR DO MÉDICO. Suplemento (mensal) ao n.º 183 do «Jornal do médico». 3.º Ano, n.º 36. Julho 1946.

OLISIPO. Boletim do Grupo «Amigos de Lisboa». Ano IX, n.º 35. Julho de 1946.

REVISTA DO POVO. Cultura e orientação popular. Ano II, n.º 6. Julho de 1946. Rio de Janeiro.

SEARA NOVA. Ano XXV, n.ºs 990 e 993 Lisboa. Preço avulso 2\$50.

SOL. Lisboa. Ano V, n.ºs 74 76. Preço avulso 1\$00

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

INTERPRETAÇÕES E JUÍZOS

A GENEALOGIA DO CONTO MODERNO

POR JOÃO GASPAR SIMÕES

«A vida é uma história contada por um doido», dizia Shakespeare, e esta consagração da vida como uma história é a melhor garantia de que a literatura de ficção não é, em essência, senão a própria vida feita história. É relativamente moderna a origem do romance, uma história em que a identificação da vida e da literatura não deixa margem a dúvidas, mas, a origem do conto, essa é tão antiga que se perde na aurora do próprio mundo. Antes que a literatura tivesse dado conta de uma possível identificação entre a vida e os processos literários, já o povo conhecia o segredo de contar histórias. E, assim, de homem para homem, de região para região, de país para país, de continente para continente foi passando, como património comum, um certo número de fábulas, de apólogos ou de alegorias em que estavam encerrados alguns dos mais universais princípios da sabedoria humana.

Não admira que o nosso tempo se mostre tão avesso ao culto da história sob a forma de conto. Remotamente enraizado no mito, filho de uma personificação de fenómenos celestes cujo sentido se ignorava, o conto, na sua origem, participava da própria história, de que era uma degenerescência, e da religião, de que era um instrumento. No conto se guardava uma sabedoria infusa e uma ingenuidade em potência. Em vez de ser expressão da vida, imagem de uma experiência directa do mundo, o conto era, na sua origem, uma concepção da vida, uma visão do mundo. Ora, como a concepção da vida e do mundo, segundo os povos primitivos, relevava de um sentido religioso da existência, no conto, ainda mesmo nos nossos dias, há seja o que for de uma reminiscência religiosa. O conto, como a poesia, exige do homem adaptação a determinadas leis, respeito de certas convenções, aceitação de princípios especiais. O leitor do conto não pode esperar, mesmo nos nossos dias, que tal género literário lhe proporcione uma visão realista da vida e do mundo. É absolutamente inútil associar o conto ao realismo literário. Por isso mesmo os realistas são os escritores menos aptos a escrever contos originais. Zola e os homens das *Soirées de Médan* são tidos como os menos típicos dos contistas modernos.

As crianças constituem em nossos dias o público por excelência do verdadeiro conto tradicional. Quando lhes não contam histórias de fadas, as mães levam-nas ao cinema a ver filmes do Walt Disney. Os desenhos animados são uma revivescência do originário conto da tradição oral.

Bem certo que o conto moderno se afastou profundamente do velho conto popular, mas a verdade é que, na sua concisão, na sua intencionalidade, na sua poesia, no seu simbolismo, não perdeu completamente a fisionomia originária. Daí que a literatura narrativa sob a forma de conto seja aquela que hoje em dia obtém menor sufrágio das multidões. Rebelde a tudo quanto seja maravilhoso, metafísico, alegórico, o homem do nosso tempo prefere o romance. No romance está a feição verdadeiramente moderna da literatura elaborada sobre realidades directas, empirismo humano, experiência prática, sentido social da vida.

Não obstante, o conto permanece no primeiro plano da criação literária, e alguns dos escritores mais queridos da hora presente são grandes contistas. Não se creia, porém, que a sua popularidade é feita pelo que na sua obra constitui o traço fundamental da sua personalidade de escritores: o poder de contar histórias originais. Não é o Hemingway dos *Killers* nem o Steinbeck do *Flight* que a massa dos leitores conhece e admira, embora, realmente, seja nos seus contos que estes escritores se encontram na expressão mais pura do seu génio. O leitor contemporâneo — o leitor legião — não tolera que o escritor queira obrigá-lo a modificar os seus hábitos mentais para compreender a sua obra. Ora o conto é um género literário incompatível com os hábitos mentais do homem vulgar. Nos tempos que vão correndo, é a pedra de toque dos leitores de excepção.

Vale a pena reparar, de facto, no que se está passando com o conto. Conquanto seja o género literário mais antigo que se conhece, pois a própria poesia, na sua origem, estava, de certo modo, aliada com ele, e muitos dos primitivos contos foram escritos em verso, a verdade é que desde a Idade Média que se verificou uma dupla ramificação na história deste género literário. Se por um lado subsistiram e se mantiveram as formas tradicionais ou populares do conto, pelo outro verificou-se a formação de uma tendência erudita. No ramo popular ou tradicional, ficaram os contos da natureza maravilhosa, os apólogos, as fábulas e as alegorias, cujas raízes se perdem no berço do mundo. No ramo erudito, concretizaram-se as aspirações cultas propriamente ditas, e, assim, os escritores da Idade Média deram a mão àqueles que desde a mais remota antiguidade se esforçavam por tornar realista a visão do conto. Conhecida como é a

filiação do conto erudito, pois sabe-se que o mais antigo conto recolhido é egípcio, e que foi, portanto, no Egipto, entre os séculos XIII e XIV antes de Cristo, que ele nasceu sob a sua forma literária, torna-se relativamente fácil acompanhar a sua evolução através dos tempos. E assim se pode verificar como o conto, nos seus documentos mais representativos, quer no Egipto, quer na Índia, quer na Grécia, quer na China, quer na Pérsia, quer na Arábia, se manteve durante séculos e séculos, fiel à sua característica originária: uma intenção entre simbólica e didáctica, uma natureza entre mítica e poética. É preciso chegar ao renascimento italiano, para que o conto se converta em observação e sátira. E, assim, é com Boccaccio, no século XIV, que vemos aparecer os primeiros contos de índole realista, digamos assim, pois até aí o conto mantivera-se sempre no domínio do alegórico e do maravilhoso. Embora na Grécia o romance tivesse dado origem a obras tão realistas como a *Ciropedia*, de Xenofonte, a verdade é que os contos gregos, tais como os de Esopo ou de Heródoto, conservam o fundo mítico da tradição, mesmo quando tem intenções claramente didácticas ou morais, como os do celebre fabulista. Dir-se-á que no espírito dos contistas de todos os tempos ficou o vestígio da tradição e que o conto se não pode libertar da sua origem mítica. Boccaccio é, de facto, o primeiro a alterar o sentido tradicional do conto. A ele devemos dar a palma de precursor do conto do século XIX. É verdade que enquanto o autor de *Decameron* punha nas suas histórias damas italianas, frades italianos e aventureiros da mesma nacionalidade, cada um com o seu feitio próprio e com a sua maliciosa índole, na Índia se cultivava o conto alegórico e as *Mil e uma noites* davam a volta ao mundo maravilhando os homens. Era tal fundo tradicional milenário que não queria morrer. Toda a Idade Média vibrara sob a sua influência, graças às invasões árabes que tinham atingido a Europa, partindo do mais longínquo Oriente. E se é certo que esta tradição se opõe à nova forma erudita, de origem italiana, e filha legítima do génio de Boccaccio, que então já irradiara pela França, dando origem aos contos palacianamente maliciosos de Marguerite d'Angoulême, Rainha da Navarra ou de Bonaventura des Périers, o certo é que esta conseguiu impor-se e triunfar. Era tal o apreço dado ao conto na Idade Média que entre nós o rei D. Duarte condenava a sua leitura como nefasta, no *Leal Conselheiro*, e em 1538 se instruiu o reitor da Universidade de

Coimbra para evitar que os professores contassem contos nas suas aulas. Na vida doméstica trabalhava-se escutando contos, e até à mesa os próprios príncipes ouviam narrar histórias ou *Rumores*.

Na Península Ibérica o conto erudito assumiu bem cedo uma forma superior. Cervantes com as suas *Novelas Exemplares*, dá ao mundo um dos documentos mais perfeitos do género. Entre nós, no século XVI surge o famoso Gonçalo Fernandes Trancoso com os seus *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, colectânea famosa, que, embora de origem popular muito contribuiu para a formação da corrente erudita do nosso conto. De facto, Trancoso é nome citado por escritores como D. Francisco Manuel de Melo e Rodrigues Lobo, que na sua *Côrte na Aldeia*, obra do século XVII, tomava, pela primeira vez, na nossa história literária, consciência do conto como género literário. A ele devemos, com efeito, a classificação dos contos em *contos galantes*, *ditos engraçados* e *ápodos risonhos*, e sobretudo lhe devemos uma finíssima diferenciação entre *contos* e *histórias* segundo a qual «elas [as histórias] pedem mais palavras que eles, e dão maior lugar ao ornamento e concerto de razões, levando-as de maneira que vão aperfeiçoando o desejo dos ouvintes, e os *Contos* não querem tanto de retórica, porque o principal em que consistem é na graça do que fala, e na que tem de seu a coisa que se conta». Dir-se-á, de facto, que Rodrigues Lobo define o conto por oposição a novela e romance. É, realmente, do nosso tempo a preocupação com tais diferenciações, precisamente porque é no nosso tempo — e este nosso tempo abrange o fim do século XIX — que a história literária toma conhecimento do valor dos géneros literários e especialmente do valor do conto em oposição a novela e romance.

Com efeito, é preciso chegar ao século das luzes para que o conto adquira uma forma erudita definitiva e inconfundível. E então que nasce também o romance como género torrencial e avassalador. E então se verifica o que atrás deixamos dito: enquanto o romance conquista dia a dia maior popularidade, o conto dia a dia se fecha mais à compreensão das massas, o que explica, de certo modo, essa espécie de atenção erudita que está a despertar em todo o mundo. As antologias que lhe dedicam os Estados Unidos, o Brasil, a Inglaterra, a Espanha e o nosso próprio país atestam que o conto não é hoje um género popular mas antes um manjar erudito. Tais antologias têm o seu que de crítico e didático. São os críticos que as apresentam e os *gourmets* da literatura que as apreciam. Prova clara disso é este *Mar de Histórias*, colecção organizada por dois grandes nomes das letras brasileiras, a qual se propõe ser uma *soma* do conto universal. *Antologia do conto mundial* se sub-intitula o referido primeiro volume da grande obra organizada,

prefaciada e anotada por Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai. Nela se colecionam os mais característicos documentos do género desde o remoto conto egípcio, *O conto de Ramsinutos*, até Kleist, romântico alemão do século XVIII, pois este primeiro volume se detem no século dos enciclopedistas, ficando para outros a compilação dos contos portugueses e brasileiros e os restantes séculos do conto universal.

Mar de Histórias é a forma portuguesa do nome sânscrito dada a uma colectânea de contos da Índia do século XI: *Kathasaritsagara*, ou seja: *mar formado pelos rios de histórias*. Feliz título que na sua significação simbólica exprime o próprio movimento convergente da tradição universal do conto. Sem se preocuparem demasiado com definir o género que estudam, uma vez que a definição de conto está sujeita a uma variedade infinita de opiniões, e só no nosso tempo adquire contornos, os dois compiladores de *Mar de Histórias* reuniram neste seu primeiro volume antológico todos aqueles documentos que se lhe apresentaram como precursores do moderno conto. E, assim, entre as peças colecionadas encontram-se parábolas, apólogos, diálogos, mitos, *novelas*, no sentido medieval, lendas, anedotas, contos satíricos, etc. Desde o conto egípcio ao conto alemão, *Mar de Histórias* encerra documentos literários extraídos do *Novo* e do *Velho Testamento*, do *Panchatantra*, um dos mais importantes repositórios de contos hindus, cuja influência se estendeu por toda a Europa depois das invasões árabes, do *Talmude*, da *Lenda Aurea*, das *Mil e uma Noites*, do *Hipotadeça*, do *Tuti-Name* da tradição búdica chinesa, da literatura grega, latina, italiana, francesa, espanhola e alemã, além de um apêndice, onde se reúnem contos populares esquimós, chermessos, alemães, russos e turcos. Confessadamente, não comparecem nesta antologia contos ingleses. Alegam os compiladores dela que o conto britânico só começou a ser cultivado muito tarde, ou seja, depois do século XVIII. Trata-se de um equívoco. Se é certo que o conto inglês, na sua forma definida, apenas aparece no século XIX, o que, aliás se dá em todas as demais literaturas, pois não são verdadeiros contos os cantos de Apuleio, de Luciano, de Heródoto, da Rainha da Navarra, de Maquiavel, de Banelo, de Quevedo ou de Voltaire compilados neste volume, o certo é já no século XVI a literatura inglesa conhecer o género conto. Greene, no seu *Penelope's Web* ou no seu *Perimedes the Black-Smith*, e Deloney, seu rival, na sua colecção de histórias *The Gentle Craft*, são dois verdadeiros contistas. Aliás, são do século XVII, princípios do XVIII, os contos de Daniel Defoe, a que não faltam pitoresco e carácter. Eu próprio traduzi um deles, que corre impresso numa antologia do conto britânico, e se intitula *In defende of his right*. Só por lapso, estou certo,

Buarque de Holanda e Paulo Rónai foram levados a uma tão estranha conclusão, afirmando que a Inglaterra «não começou a cultivar o nosso género, em que tantos mestres daria, senão já bem tarde».

As traduções dos contos compilados em *Mar de Histórias* são excepcionalmente felizes. Feitas por especialistas sobre textos originais, quando foi possível obtê-los, e revistas sob a competente direcção dos dois escritores que assinam a antologia, apenas me parecem merecer reparo no emprego de expressões impróprias da época dos respectivos trechos. É certo que o português no Brasil adquiriu já modalidades de tal modo próprias que nenhum escritor de hoje é capaz de se eximir ao seu emprego. Mas a verdade é que nós, portugueses, a quem cabe a paternidade da língua comum, não podemos deixar de confranger-nos quando, ao ler versões de textos que remontam à antiguidade clássica oriental ou ao século XVI italiano, se nos deparam palavras e modismos de pura índole popular brasileira, ou seja, de recente data. É o que acontece quando encontramos num conto de Boccaccio, autor italiano do século XIV, uma frase como esta: «Especialmente a pobrezinha de mamãe pareceu-me aflitíssima e tão desgraçada que me dá pena». Bem sei que Boccaccio faz falar personagens e que um diálogo tão vivo como o seu posto em termos do mais puro casticismo chocaria, provavelmente, o ouvido brasileiro. Mas a verdade é que em versões de clássicos não pode admitir-se o emprego de expressões que não tenham a consagração do tempo. Difícil tarefa a de Buarque de Holanda e Paulo Rónai. Dela se saíram, no entanto, optimamente. E não há senão que felicita-los por esta valiosa reabilitação da nata dos géneros literários do nosso tempo. Procurando as origens do conto moderno, os dois notáveis escritores brasileiros deram-nos por assim dizer, a árvore genealógica da mais aristocrática das formas literárias contemporâneas.

JOÃO GASPAR SIMÕES

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.

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.

ANTOLOGIA DA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

I-Murilo

Mendes

MULHER

EM TODOS OS TEMPOS

MURILO MENDES nasceu em Juiz de Fora (Minas Gerais) em 1902, tendo feito os seus estudos na Academia do Verbo Divino, daquela cidade, e depois em Niteroi, no Colégio de Santa Rosa, donde foge. Trabalhou na antiga directoria do Património Nacional e no Banco Mercantil do Rio de Janeiro. Inspector federal, desde há alguns anos, do Ensino Secundário, no Rio. Publica o seu primeiro livro, *Poemas*, em 1930 (composições datadas de 1925 a 1929). Em 1934 converte-se ao catolicismo.

Outras obras: *História do Brasil* (poemas), Rio, 1932. *Tempo e eternidade*, em colaboração com Jorge de Lima, Porto Alegre, 1935. *A poesia em pânico*, Rio, 1928. *O Visionário*, Rio, 1941. *As Metamorfoses*, Rio (sem data).

Nada conhecemos, como crítica à sua obra, comparável ao notabilíssimo estudo de Mário de Andrade sobre *A poesia em pânico*, hoje englobado no volume *O empalhador de passarinho*, XX das *Obras Completas*. Por isso o publicaremos no próximo número, com o que cremos prestar a maior homenagem ao poeta e ao seu crítico.

O AMOR SEM CONSOLO

1

*Não quero me livrar de ti
Só não te perdoo porque não me dás a amargura absoluta
Não tens o poder de me matar com uma palavra com um olhar
E a minha esperança e o meu desespero
Não estão fundados em ti.
Antes de te conhecer Deus já me havia fulminado
Não és meu punhal nem meu bálsamo!
Eu não sou mais do que um rejeitado de Deus, de ti — e de mim.*

2

*Talvez eu ame em ti o que tens parecido comigo
Talvez que eu ame em ti o amor ao inacessível
A solidão e o vazio de quem nada espera deste mundo
A tristeza de quem sabe que nenhum anjo virá para o consolar*

3

*Berenice! Berenice!
Existes realmente? És uma criação da minha insônia, da minha febre
Ou a criadora da minha insônia, da minha febre?
Berenice! Berenice!
Porque não terminas tua crueldade, dando-me palavras de vida
Ou porque não comesças tua ternura, impelindo-me para o suicídio?*

4

*Minha amiga cruel e necessária, Berenice!
Deixa-me descansar a cabeça no teu seio
E sonhar um instante que não existo,
Que não existes, que não existe Deus,
Nem o mundo, nem Satan, nem a morte.*

5

*Eu te acompanho em teus anseios e em teu tédio.
Eu te olho com o olhar de quem herdou a solidão
Porque nunca estás em mim e comigo.
A natureza nos separou
Somente o sobrenatural poderá nos unir.*

*O anjo cresce na sombra,
A sombra também cresceu.
Ele tira o saxofone,
O som também aumentou.
Então acorda a agonia
Que se escondeu no escuro,
Cresce a agonia também.
A moça cresce um pouquinho,
Também em compensação
Já é hora de decrescer.
O anjo torna a assoprar.
No avião do sopro vem
A mãe da moça, coitada,
Vestida de rendas brancas.
Com o pai de pincinê;
Vem um quarto vaporoso
Com um berço navegando
E uma criança chorando
No vestidinho de rendas;
Vem o canto de outro anjo
Chamando outros anjos distantes
Para a criança dormir;
Vem a criança crescendo,
Caminhando para a escola
Com o primo pela mão;
Vem a criança menina,
Na mesa de comunhão;
Vem a menina já moça,
Com os seios palpitando
— O primo também cresceu —;
Vem a moça já bem moça,
Namorando no portão;
Vem a moça — é uma mulher —
Caminhando para o altar;
Vem a moça bem mulher,
Olhando pro corpo dela
Que palpita de outro modo;
Vem a mulher segurando
Um menino pela mão,
Depois vem ela chorando,
Enterra a mãe no vestido
De rendas pretas, coitada,
Depois enterra o pai dela,
Coitado, sem pincinê.
Vem ela quando adoce
De paixão já piorou;
Vem ela no mês passado,
Depois na semana passada,
Sem vibração, já sem cor,
Depois no instante recente;
O sopro do anjo vai trás
O instante que está nascendo;
O marido deu um grito,
O filho os braços levanta,
Sopra o anjo com mais força,
A moça não vê mais nada,
Mas Deus a viu, e levou.
No outro mundo já estão
Julgando a moça morena.*

MODINHA DO EMPREGADO DE BANCO

*Eu sou triste como um prático de farmácia,
sou quase tão triste como um homem que usa costeletas.
Passo o dia inteiro pensando nuns carinhos de mulher
mas só ouço o tectec das máquinas de escrever.*

*Lá fora chove e a estátua de Floriano fica linda.
Quantas meninas pela vida afora!
É eu alinhando no papel as fortunas dos outros.
Si eu tivesse estes contos punha a andar
a roda da imaginação nos caminhos do mundo.
E os fregueses do Banco
que não fazem nada com estes contos!
Chocam outros contos p'ra não fazerem nada com eles.*

*Também si o Director tivesse a minha imaginação
o Banco já não existiria mais
e eu estaria noutro lugar!*

«Poemas»

A LUTA

(Cantos virginais do mundo
planos da inocência
ânsias de amor puro)

*A vida estrangulou os meus cantos de inocência,
sou da noite, da assombração
e dos ritmos desesperados!
Tardes calmas, vida lânguida nas varandas cariocas
olhando o mar, nunca mais.
Nunca mais vibrarão cantos de noivas nos meus terraços,
nem vestidos dependurados lembrarão a forma da coisa
amada,
nem eu dançarei.
Nem olharei pras rosas, nem me banharei na luz das ma-
drugadas...*

*Sou a luta entre um homem acabado
e um outro homem que está andando no ar.*

«Poemas»

REGISTRO CIVIL

*Repousam formas nebulosas
na penumbra do quarto entre dois sons.
O mundo nasce com os sinos cantando a glória de Nossa
Senhora,
o anjo da guarda desperta da confusão primitiva
e se inclina sobre o berço azul
desenrolando a cantiga do gigante escondido no bosque
escuro
que já tão cedo vai me levar até o fundo do sonho.
A cidade se anuncia:
homens enormes com palitôs de seis botões, mulheres de
matiné,
meninas anêmicas passeando com um ar vaporoso no jardim
de cromo,
a rua comprida, comprida,
bondes puxados a burros
e longe a cantiga pau do rio anónimo.*

O mundo que ficou no espaço bebê da minha memória!

«Poemas»

REGINA PACIS

*Rosa branca do universo, desejada dos povos,
Quando passas os elementos comfabulam.
Teu poder vem se arrastando desde o princípio das eras,
Anunciada pelas gerações muito antes de nasceres,*

*Anunciada pelas fontes, pelos lírios do campo,
Pela estrela da manhã, pelo sopro de Deus.
Assim como atravessaste os vales e as montanhas
Para visitar Isabel com aquele abraço imenso,*

*Atravessa este mundo de miséria e de luta
Ó Maria admirável, nossa glória, nossa irmã.
Ó ubíqua Maria, percorre o universo de ponta a ponta
E une todos os homens, num abraço eléctrico.*

«As Metamorfoses»

A CADEIRA ELECTRICA

*Uma noite — talvez avisem no jornal —
Apertarei um botão no rochedo da carne,
O mar jorrará assim, aos borbotões,
Das minhas veias onde desliza
Modesto e manso, sem fazer barulho.*

*Um anjo oferecerá o socorro das padiolas
De terra vermelha, talvez não atenderei.
Várias figueiras murcharão de inveja,
Os clarins das vitrolas anunciarão inutilmente
Que estou morre não morre, ninguém escutará.*

*As árvores — noivas que eu nunca amei dia nenhum
Torcerão as cabeleiras, as filhas do relâmpago
Virão me buscar, — o noivo está chegando —,
Mas eu preferia que num canto anónimo do mundo
Alguma menina pensativa, meiguíssima,
Desfolhasse um malmequer em minha intenção.*

«Visionário»

A CASA DOS ÁTRIDAS

*Levem-me da casa dos Átridas, levem-me desta varanda
De onde eu vejo rir o mar cruel e azul.
Levem-me desta casa de volúpia e de angústia
Onde os filhos se levantam contra os pais
E os pais suicidam-se por causa das filhas.
Levem-me destas salas coloniais, espaçosas e brancas,
Onde os espiritos do mal comfabulam atrás das cor-
tinas,
Sinão eu me despencarei das cortinas, me enforcarei com
meu tio,
Arrastando na minha queda a nostalgia dos poetas...*

*Até quando deverei opor a minha nudez
Ao mistério da tua insaciabilidade?
Não tenho para te oferecer, sinão os crimes dos outros.
Ah! Dinamitem a casa dos Átridas, para que se dissolva
A neblina das gerações anteriores!*

«A poesia em pânico»

CRÍTICA PARA A HISTÓRIA DA CULTURA EM PORTUGAL

POR A. JOSÉ SARAIVA
(CENTRO BIBLIOGRÁFICO — LISBOA)

É António José Saraiva um daqueles intelectuais e professores portugueses, a quem, como a Rodrigues Lapa, António Salgado Júnior, Vitorino Magalhães Godinho, Magalhães Vilhena, Oscar Lopes, etc., a nossa Universidade, pleotórica de valores como está, dispensa os serviços. Entre a Universidade portuguesa, e o que ela não representa, e a cultura destes homens (doutorados uns, *antigos* professores outros já com uma obra que vale mais que todos os *canudos*) há, nitidamente estabelecida, uma ineqnação, um desnível: daí, certamente, esta aparentemente estranha anomalia de vermos repelidos, sistematicamente, do ensino universitário, aqueles indivíduos que, pela sua inteligência, pela sua cultura, pelas suas obras, mais se nos mostram capazes de eficiência mental. Estranha função a da Universidade em Portugal! é ver, para exemplificar, a renovação intelectual operada por um homem, mais ou menos só, como António Sérgio (que não tem, que eu saiba, nenhum *canudo*) ao lado da imobilidade das Pirâmides faraónicas, que mais ou menos traduz a acção das nossas Escolas superiores. É claro que, aqui e além, um ou outro elemento da Universidade, se define, e se valoriza: sempre que, porém, isso acontece, trata-se, sem dúvida, de alguém que, mais ou menos, se opõe ao *statu quo* mental. Isto é: em Portugal, o acto de cultura autêntica, tem de ser, agora, e desde séculos, em primeiro lugar, um acto de oposição à pseudo cultura dominante, ou seja, à herança da Inquisição e da Companhia de Jesus: é Verney, é Herculano, é Antero, é Oliveira Martins lutando contra a maré, não pelo prazer da luta pela luta, mas, como condição prévia de toda a obra, repito, de autêntica cultura. Se é preciso lutar, primeiro, compreende-se — mas não se perdoa — que a nossa Universidade o não queira fazer. Ora, é por isto que, até que Deus ou o Diabo queiram, a cultura portuguesa vai lutando como pode, extra-muros universitários, para que ela de todo não morra, por cá. Que belo tema para uma tese de doutoramento! — um balanço estatístico comparativo e valorativo das contribuições universitárias e das extra-universitárias para a cultura portuguesa...

Foi com alvoroço intelectual que li o livro de António José Saraiva.

Nele se documenta, uma vez mais, a feição racionalista do seu pensar (perdoa, leitor, o pleonasma da expressão anterior que se justifica, me parece, neste nosso lírico país), a sua ágil cultura e o seu sólido saber, a sua penetração e o seu espírito crítico. Nele se faz um admirável esforço para lutar contra o lugar comum, a retórica fácil e vã, e assistimos, lendo-a, ao domínio constante dos seus dizeres, ao estabelecer de relações mentais, precisas e claras, — isto é: o domínio de uma inteligência. Com efeito, António José Saraiva é um racionalista. É claro que este adjetivo, assim sequinho, não o define precisamente, não lhe delimita a personalidade: pretendo somente insinuar que, ao que se me afigura, esse é o traço fundamental da sua intelectualidade. E, quando místicas de toda a ordem, e de todos os matizes se infiltram, se contorcem e gesticulam, nada me apetece mais louvar do que uma atitude mental que se lhes opõe e as combate. No entanto, as maiores objecções que terei de opor a um belo ensaio deste livro («Os Lusíadas e o ideal renascentista da epopeia») põem em questão uma interpretação racionalista de António José Saraiva. Que se não apressem os apressados, a ver nisto contradição. Contradição haveria, sim, se, pelo facto dum dada interpretação ser racionalista, eu a aceitasse, com a oposição da minha razão. O racionalismo, além de outras coisas que é, é também debate livre quando duas interpretações não convergem.

Aqui, não posso deixar de pôr uma breve questão prévia: não sinto qualquer competência especial, técnica, etc., para opor um ponto de vista meu ao do autor, e, se os tenho, opô-los-ei o menos possível porque seria mais ou menos inútil e, ainda por cima, pedante. Porém, como leitor interessado, comum embora, de tudo que respeita à cultura em Portugal, não pude deixar de ir pensando com o autor os seus problemas e, acontecendo, como aconteceu, não concordar, direi onde e porquê não concordo. É, que, de facto, o maior interesse deste livro admirável está exactamente na metódica que nos propõe para a interpretação do fenómeno cultural e nos problemas que a aplicação do método levanta.

O livro compõe-se dos seguintes ensaios: «O português e o universalismo»; Para uma Sociologia da Literatura Portuguesa; O conflito dramático na obra de Garrett; Os Lusíadas e o ideal renascentista da Epopeia; Três ensaios sobre Oliveira Martins; Oliveira Martins, artista; Dois ritmos na obra de Oliveira Martins; Notas sobre o lugar de Oliveira Martins na evolução da cultura portuguesa» e dum admirável *Prólogo* em que o autor põe os seguintes problemas: as *élites* nas suas relações com a massa; o método de investigação no domínio da cultura literária; a justificação do facto do seu livro se chamar *Para a história da cultura* em vez de *Para a história da literatura*, dado o facto

dos seus temas serem, fundamentalmente, os literários.

António José Saraiva principia por estabelecer, precedente análise, que o problema da cultura em Portugal, é um problema muito complexo, em virtude de haver, como justamente o autor verifica «um círculo ligando o problema técnico-económico e o problema pedagógico, círculo vicioso e insolúvel, se os houvesse para a natureza humana, — plástica e capaz de se conhecer a si própria». (p. xi) Se bem o intuito de A. J. S. não seja o de procurar o modo de, de qualquer modo, resolver o círculo vicioso, parece-me não disse o suficiente, apesar do adjetivo *plástica*, que, aliás e de passagem, me parece ser, de sentido pouco preciso e pouco claro, para nos dar alguma esperança. Ora, se esse círculo vicioso é uma realidade, ele só pode ser quebrado, e pode, procurando resolver-se cada um dos problemas, embora com as limitações que implica a existência do problema conexo, pensando que o círculo vicioso, que aliás existe, ao que me parece, em todos os países, somente diferenciado pelo grau de solução do problema técnico-económico, não é estático, petrificado assim para todo o sempre. Quero eu dizer que, se pegarmos por uma ponta, ou pelas duas simultaneamente, do duplo problema, e os resolvermos, com maior ou menor perfeição mas os resolvermos, a relação entre os dois problemas não pode deixar de alterar-se, se bem continue a haver uma relação entre eles; ou seja, parece-me haver possibilidade mais fácil do que aquela que parece entrever A. J. S. de fazer o *círculo vicioso* mexer-se, e desfazer-se progressivamente.

Definindo o método da investigação na história da cultura A. J. S. afirma, fundamentalmente, o seguinte: «indivíduo e meio são correlativos; decompor ou analisar um é decompor ou analisar o outro» (p. xvi) «Dada determinada obra o problema consiste em situá-la, isto é, determinar os seus pontos de referência, desde os mais distantes aos mais próximos. A obra deve ser decomposta, analisada: ela própria é um meio, um sistema de pontos de referência com o seu núcleo. A análise da obra é pois o ponto de partida de toda a investigação literária; é a partir desta análise que o meio se constroi. O erro neste caso seria partir de certos dados gerais (históricos, económicos, «culturais», racionais ou quaisquer outros) e deduzir deles a obra. Não tomamos a obra como ponto relacionável e tentamos relacioná-lo sem qualquer ideia preconcebida sobre o tipo de relação a estabelecer com os seus pontos de referência. Sabemos unicamente que a ideia de relação exclui a ideia de causa paternidade». (p. xvii) Se bem o problema de modo algum fique resolvido, suponho que A. J. S. não poderia encontrar método mais seguro para com segurança caminhar do que este. Um problema fica por

resolver: o da relação inteligível entre a obra e o homem que a concebeu; o da relação inteligível entre a obra e o tempo em que ela foi criada. Não creio que o problema seja insalvável ou pelo menos, não haja possibilidade, um dia, de resolvê-lo, ou pelo menos, de aproximarmonos de uma solução: mas isso só no-lo poderá dizer o desenvolvimento da psicologia histórica, se ela um dia se desenvolver como ramo da psicologia. Portanto, repito: A. J. S. colocou-se do ponto de vista mais firme que era possível encontrar.

Quando A. J. S., ainda no seu *Prólogo*, procura definir literatura em função da ciência, suponho que seguiu um trilho errado. indiscutível que não nos consegue dar uma definição precisa e clara de literatura («é uma actividade que nós opomos a outras actividades mais especializadas — as várias ciências e a filosofia». p. XVIII). Com efeito, não sei se será possível a alguém definir, de modo inteligível, o que é literatura: A. J. S. não o fez, também, e haveremos de encontrar no ensaio «Para uma sociologia da literatura portuguesa», as consequências do facto, — isto é, do facto de A. J. S. julgar ter estabelecido uma relação inteligível entre literatura e ciência.

Um método avalia-se pelas obras que produz. Que A. J. S. tenha definido um método capaz de muito boa investigação cultural (considerando a cultura como aquela actividade mental tendo por núcleo fundamental o pensamento científico-filosófico) não duvido. Porém, A. J. S. não faz investigação que tenha por direcção fundamental o pensamento científico-filosófico, mas analisa um Garrett, um Camões, um Oliveira Martins, que são, fundamentalmente, literatos — no bom sentido que a palavra tem — com maiores ou menores aproximações (especialmente em Oliveira Martins) do pensamento científico-filosófico. Por isto, talvez, são admiráveis os ensaios que A. J. S. dedica a Oliveira Martins, onde é possível surprender um núcleo de ideias fundamentais, e o ensaio sobre os «Lusíadas» não parece ter atingido uma plena compreensão da poesia épica camoneana. Isto é: o método por A. J. S. empregado foi capaz de cingir o caso de Oliveira Martins e, ao que me parece, mostrou-se impotente para compreender o Camões épico. Mas isto se verá depois. Ai de mim: ainda não ultrapassei o prólogo...

«O português é o universalismo» é um ensaio admirável pela lucidez do pensamento, pela agilidade com que A. J. S. se coloca, em face do problema suscitado por um ensaio de Castelo Branco Chaves, do ponto de vista da inteligibilidade. É uma discussão dialéctica, na qual, ao que suponho, A. J. S. tem plena razão: «digo que os portugueses não podem ser um recanto escuro, uma falha na inteligibilidade do universo, e denuncio como insuficientemente lógica e insuficientemente humana qualquer doutrina que o afirme». (p. 13).

«Para uma sociologia da literatura portuguesa», põe, quanto a mim, o problema mais candente de toda a cultura portuguesa: quais as causas de que a cultura portuguesa, através dos seus escritores, não evidencie nem continuidade, nem relação inteligível com a massa nacional? No entanto, ao que suponho, este é, de todos os ensaios agora publicados, o que é mais discutível. Vejamos. A. J. S. considera dois períodos fundamentais na evolução da literatura portuguesa: um de tradição ininterrupta do séc. XIII ao séc. XVII e, depois várias estratificações que se iniciariam com a obra de Verney. Ora, aí está, o resultado de uma deficiente definição de literatura. António Luís Verney não é, de modo algum, um literato, cuja obra *literária* seja susceptível de entrar em equação neste problema. Verney é, de facto, para empregar a terminologia do autor, uma estratificação cultural, mas não é literária. Ao que suponho, Verney pouco tem a ver com a literatura portuguesa: é um crítico, um pedagogo, um homem de espírito científico-filosófico. A sua existência, e o seu valor, não basta para contestar uma continuidade literária nacional, se é que ela existe. Garrett e Herculano, se significam outra estratificação, A. J. S. não aduz argumentos que documentem a asserção. Quanto à geração de 1915, que A. J. S. considera também uma estratificação, sem aduzir argumentos concludentes, é de estranhar que noutra parte do seu livro A. J. S. aceite o justo parentesco literário estabelecido entre Fernando Pessoa e Bernardim Ribeiro. A poesia de 1915, só aparentemente é uma estratificação: é-o na sua revolução formal, necessidade de expressão dalgo específico do seu tempo; porém e isto é o fundamental, não significa um corte com a poesia do passado, mas uma continuação dela. Fernando Pessoa apontava como influências recebidas, no meio português: Antero, Junqueiro, Cesário Verde, José Duro, Henrique Rosa, Garrett, António Correia de Oliveira, António Nobre, Camilo Pessanha (V. p. 91 das «Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes Rodrigues»).

Mas admitamos, como mera hipótese, ser de aceitar a tese de A. J. S. Como é que ele a fundamenta? «A existência de uma corte como ambiente de letrados (desde D. Sancho I a D. Manuel I, com o intervalo dos reis burgueses D. João I e D. Duarte) por um lado; e por outro a inserção no todo homogéneo da literatura peninsular, parecem-me ser a explicação da aparente genuinidade e da coerência real da nossa literatura até ao século XVIII, no desenvolvimento das suas formas e temas. Em contração, a partir de Verney, não encontramos mais aquela cultura de corte, de que o *Cancioneiro Geral* nos deixou um tão significativo documento. *A genus vatium* dispersa-se por Coimbra, Lisboa e Porto, e, sem raízes na vida colectiva, vai lançar

as âncoras dos seus barcos viajeros em Inglaterra, França e Alemanha» (p. 29). Pergunto-me: isto não significará, afinal, a admissão do princípio, que no seu prólogo condena?: «dadas determinadas circunstâncias gerais vamos determinar os produtos especiais ou individuais que delas resultem?» (p. XIV). Não será, pergunto-me novamente?

No entanto, a meu ver, este ensaio tem este valor fundamental, que não se pode deixar de encarecer: é uma primeira contribuição séria e inteligente para delimitar um problema e buscar-lhe solução: o condicionalismo sociológico da literatura portuguesa.

«O conflito dramático na obra de Garrett» é, quanto a mim, o melhor ensaio de todo o livro. Sinto que A. J. S. está muito mais à vontade, tratando este tema fundamentalmente literário, do que os temas da cultura, definida como atrás ficou expresso. Suponho que para isto concorrem: a sua preparação mais literária (A. J. S. é doutorado em filologia românica) do que filosófica e o facto deste ensaio ser o mais antigo dos ensaios agora publicados (ele foi publicado a primeira vez em 1943). É um aparente paradoxo, não é? Mas não: suponho (simples hipótese que estes ensaios parecem justificar) que, entre 1943 e 1945, (data da primeira publicação do ensaio «Dois ritmos na obra de Oliveira Martins») o pensamento de A. J. S. foi solicitado por novos problemas, que vieram dar-lhe um curso diferente, não ao seu pensamento, racionalista sempre, mas aos termos entre os quais era preciso estabelecer relações. Assim, se é válida a minha hipótese, «O conflito dramático na obra de Garrett» supõe uma plena maturidade literária anterior; os ensaios posteriores, agora publicados, revelam antes a procura dos termos precisos duma nova problemática: por isto não é de admirar que os ensaios mais recentes se resintam dessa *possível* nova formulação dos seus problemas centrais. E daqui, também, que, apesar deste ensaio sobre Garrett ser, sem dúvida, o mais bem feito e mais bem pensado, levantam problemas bem mais difíceis e de maior interesse os ensaios posteriores. Se me é dado emitir uma preferência pessoal, prefiro ver A. J. S. entrar pelos novos caminhos que os seus admiráveis ensaios sobre Oliveira Martins documentam, apesar das dificuldades inerentes, do que ficar-se na fase, brilhantíssima embora, do ensaio sobre Garrett, fase que os nossos melhores especialistas universitários não ultrapassam, se é que a atingem.

Em os «*Lusíadas* e o ideal renascentista da epopeia (comentários em torno dum pseudo problema)» A. J. S. luta (como o devemos aplaudir!) contra o lugar-comum na interpretação de Camões.

«Acontece,— diz A. J. S.— que em certo autor e em certa obra se encontra tudo estudado e debatido — exce-

O BAILE

CAPÍTULO INÉDITO DO ROMANCE

«PORTA DE MINERVA»

DE BRANQUINHO DA FONSECA

(Continuação do número anterior)

A música calou-se e Elisabeth, parada na frente de Bernardo, disse com uma fina ironia:

— Que já não dança...

— Dança a música seguinte, se lhe der essa honra.

— Você dança bem. Eu também gosto de dançar.

— Mas em Coimbra não há muitos bailes.

— Pois, Coimbra é uma lenda...

Tinhm chegado ao pé das cadeiras e Elisabeth, com alegria, disse em voz alta para o pai:

— Daddy, Mr. Cabral told me something very important: Cimbra doesn't exist: it's just a legend.

— Yes, I know: the legend of youth...

Ela sentou-se e o pai continuou:

— Eu estava em Oxford quando era um rapaz e olhava minha volta e pensava: onde está o que eu sei antes de vir para aqui? E não via completamente nenhuma coisa. Mas quando acabou e fui embora, então eu vi tudo no longe e compreendia que era verdade completamente depois de ser longe. Passar é existir. Mas é preciso estar na vida onde ela está. Quer dizer: não olhar atrás. Isso é ser fraco e não gostar nada. Quero dizer: não ter nada na mão.

— Sim viver a hora que passa, disse Bernardo, reconhecendo, vexado, a banalidade da síntese e mais embaraçado pelo silêncio que ficou a seguir.

Mas Elisabeth salvou-o daquela posição difícil, criando outra pior, em que ele não soube se devia ver ingenuidade se perversidade.

— Doutor Cabral vai contar uma história engraçada dum estudante e duma senhora inglesa...

— Yes, seat down.

E Mr. Ardison puxou uma cadeira para ele se sentar. Desculpou-se atrapalhadamente:

— Não, não é uma história, Miss Elisabeth está a brincar.

— Uma história de brincar, eu gosto, continuou Mr. Ardison, preparando-se para escutar a história. E obrigou Bernardo a sentar-se a seu lado.

— Mas eu não sei nenhuma história dessas. É um mal entendido de Miss Elisabeth.

A orquestra recomeçara a tocar ruidosamente e Elisabeth, levantando-se e pegando na mão de Bernardo, disse num tom gracioso e de confidência:

— Então nós vamos dançar e fica isso um segredo só para mim.

Bernardo sentiu-se apanhado numa traição e quando se afastaram disse-lhe:

— Já sei que tenho de ter cuidado

e de falar para si como se seu pai estivesse a ouvir.

— Então você me diz coisas que meu pai não pode ouvir?

— Não, que ideia... respondeu ele com ironia. Eu falo para si como se andasse a dançar com o seu pai. Nós, os portugueses, somos assim, sem preconceitos fúteis...

— Não esteja zangado. Eu só quis ver a sua cara de atrapalhão. Mas não torno a fazer assim. Eu gosto de brincar.

— Também eu.

— Porque está a ficar zangado?

— Nunca hei-de zangar-me consigo.

— Tem muita confiança em mim ou em si?

— Em mim.

— Mas se eu faço mais, muito; como se diz *abuse*?

— Abuso.

— Se eu faço abuso?

— É bom sinal. É porque eu também abusei.

— Eu sei não é capaz.

— Está enganada. Sou capaz de tudo.

— Então já não é um estudante em atrapalhão a dançar com uma rapariga inglesa.

— Já não. E agradeço-o a si. Agora se estivesse apaixonado por si, já sabia dizer-lho com todas as palavras.

— Era recitar o Romeu e Julieta.

— Era talvez melhor criar outro...

— Então valia a pena.

— Valia. Mas podia falhar.

— O que é *falhar*?

— Não conseguir... Não conseguir ser Romeu.

— Você põe essa capa doutra maneira, arranja uma espada dum polícia da Universidade, uma escada de corda...

— A sua janela precisa duma escada?

— Então eu era a Julieta?

— Era.

— Não sei recitar bem.

— Improvisa. É fácil.

— Em verso?

— Mesmo em prosa.

— Oh! «Romeu e Julieta» em prosal não!...

— Mas já começámos. Isto foi a primeira cena do primeiro acto. Romeu entrou no salão do castelo onde o Rei dava uma festa em honra dos príncipes estrangeiros. Viu-a e sentiu uma emoção profunda. O coração parecia ter-lhe parado no peito. Ela sorria serena e vagamente irónica, como uma princesa do seu tempo.

— Eram irónicas, as princesas?

— Isto é do novo Romeu. Hoje as princesas são irónicas.

— E depois?

— Ah! depois!... declamou Bernardo num tom de enfase teatral que a fez dar uma pequena gargalhada alegre. E continuou: «Depois!... mas o mais belo romance de amor seria o que fosse completo sem chegar ao fim...

— Não era completo.

— Era como a Venus de Milo.

— Julgo que será você que o há-de escrever...

— Os deuses da Grécia a oiçam e assim o queiram...

— Os deuses da Grécia exigem sacrifícios.

— Eu lhos farei.

— Já não querem bois nem cabras do Olimpo. Querem sacrifícios humanos.

— Quem podia pensar outra coisa?

— Então como fazer?...

— Sacrifico-lhe uma virgem digna dum deus...

— Mas é um criminoso!... Onde vai encontrá-la e que ela consinta?...

— Já a encontrei e não é preciso que consinta. Tenho-a nas minhas mãos e as minhas mãos são fortes. Esta frase é para acrescentar ao «Romeu e Julieta». Shakespeare que me desculpe a colaboração.

— Antes ao Otelo. E quem é essa pobre rapariga?

— Elisabeth, a da loira Albion.

— Oh! terrível!... Eu vou fugir, exclamou com toda a sua graça e delicioso fingimento.

— Não lhe disse que as minhas mãos são fortes?

A orquestra parou e Bernardo concluiu, simulando uma expressão de desalento:

— Mas a música é fraca...

— Quer dizer que os deuses não aceitam o sangue da loira Elisabeth. É preciso escolher melhor.

Bernardo caminhava ao seu lado, na direcção das cadeiras e notou a alegria dos seus olhos.

— Talvez. Os deuses são difíceis.

O pai, vendo-os chegar, interrompeu a conversa em que estava com o *dóctor* Taylor e exclamou:

— *Very well.*

— Aqui não se pode fumar. Vou até lá fora. Com licença.

Fez uma vénia e afastou-se. Quando chegou ao corredor, Albuquerque veio ao seu encontro com entusiasmo:

— Apresenta-me à inglesa.

— Aqui é salve-se quem puder.

— Que diabo! tomaste a sério.

Mas ocorrendo-lhe um plano subtil, propôs:

— Então é em troca da Nini Meneses.

— Combinado. Vem.

Bernardo seguiu até junto da Nini Meneses. Ficaram apresentados e reservada a primeira dança.

— Faço cerimónia com a inglesa. Tenho de ir primeiro perguntar-lhe...

— Mau. Isso é um vigário indecente.

— Palavra de honra. Espera aqui.

Elisabeth disse que sim e acrescentou uma frase em que Bernardo julgou ver intenção em que ela estava, de brincar com ele. «Até gosto muito». Não mostrou que tinha percebido e resolveu não dançar mais com ela durante a noite.

(Conclui na página 15)

UM CAPITULO INEDITO DE «GUERRA E PAZ»

(Continuação da página 1)

cavam com Sonia a esse respeito, mas, quando sós, falavam a sério: Afinal de contas, não é mau partido. Quando casar, muda.

Sônia observava, com espanto e indignação, os manejos do conde, da condessa, de Nicolau e Dolokhov, e, como se hesitasse tocada pelas atenções que Dolokhov lhe dispensava, aguardava, suspensa e curiosa, o que viria a passar-se.

Um mês depois de ela ter sido apresentada a Dolokhov, a criada de quarto, ao desfazer-lhe a longa trança, aproveitou uma ocasião em que Natacha saíra do quarto, para lhe segredar:

— Sofia Alexandrovna, não se zangue, mas pediram-me... — e, muito corada, tirou do seio uma carta de amor de Dolokhov. Sônia, contente e assustada, com um gesto felino agarrou na carta e, ainda mais corada que a criada, fugiu para a alcova, onde começou a pensar se devia ou não devia lê-la. Sabia ser uma declaração. «Se eu fosse filha da «mamã» (era como ela chamava à condessa), era minha obrigação mostrar-lha, mas Deus sabe a sorte que me espera. Gosto do Nicolau, serei dele ou de ninguém, mas não sou filha da «mamã» e, pobre órfã como de verdade sou, não tenho o direito de desprezar o amor ou a dedicação de Dolokhov».

Abriu a carta e leu: «Adorada Sofia — Amo-vos como nenhum homem jamais amou. O meu destino está nas suas mãos. E, no entanto, não cuso pedir a sua mão. Sei, puro anjo, que ninguém ma entregaria, a mim que suporto o fardo de uma reputação má, mas merecida. Logo, porém, que a vi, tornei-me outro homem; contemplei o céu. Se me amas cem vezes menos do que eu te amo, compreendeste-me. Sofia, casa comigo, e serei teu escravo. Se me amas, escreve-me «sim», e eu arranjaré um encontro».

Natacha apanhou Sonia a ler a carta, e percebeu de que se tratava.

— Ah, isso é que é sorte! — exclamou — vais responder-lhe?

— Não, não sei que hei-de fazer. Não posso tornar a vê-lo, daqui em diante.

Dolokhov não recebeu resposta e, passada uma semana durante a qual Sônia evitou ficar a sós com ele, apareceu uma manhã muito cedo, em casa dos Rostov. Desejou ser recebido pela condessa, e pediu-lhe a mão de Sofia Alexandrovna. A condessa acedeu, e mandou chamar Sônia. Sônia, muito vermelha e trémula, beijou Natacha, e depois, sob os olhares curiosos da criada já sabedora e na alegre expectativa do casamento da menina, entrou na sala onde a esperava Dolokhov. A criada-gem pôs-se à escuta, mal a porta se fechou atrás dela. Dolokhov corou, quando Sônia entrou, mais corada e

embaraçada que ele; e, rapidamente, avançou para ela e pegou-lhe numa das mãos que ela, cheia de medo, não pôde retirar. «Como é possível que ele goste de mim...»

— Sofia Alexandrovna, adoro-a, não diga nada. Já sabe o que fez do meu coração. Fui um homem perverso e perdido até ao dia em que te vi, minha querida, minha incomparável Sofia. É's o anjo que me iluminou a vida. Sê a minha estrela. O meu anjo da guarda.

A voz dele, extraordinariamente bela, tremia ao dizer isto. Abraçou-a, querendo apertá-la contra ele. Sônia tremia de medo, parecia desvairada, com a fronte aljofrada de suor, mas, mal o sentiu junto dela, saltou como um gato, voltou a si e mostrou as unhas. Afastou-se de salto. Tudo o que preparara para lhe dizer, não podia, sentia-se enfeitiçada, dominada, tinha medo. Pertenceria a Nicolau e a mais ninguém.

— *Monsieur* (1) Dolokhov, não posso... Muito obrigada... Peço-lhe que se vá embora.

— Sofia, lembre-se de que tem o meu futuro nas suas mãos.

Mas ela repelia-o com horror.

— Sofia, estás apaixonada, já, por quem? Mato-o... Responde.

— Sim, disse Sônia, estou.

Dolokhov ficou desfigurado, e saiu atirando com a porta. Num passo firme e rápido, atravessou a antecâmara; o rosto levava aquela expressão decidida e odienta que outrora às vezes tinha. Cruzou-se com o conde, que lhe estendeu os braços.

— Ora, vamos aos parabéns...

Mas calou-se, assustado com a expressão de Dolokhov.

— Sofia Alexandrovna recusou-me, disse Dolokhov, adeus, conde.

— Nem tal me passaria pela cabeça. Tinha muita honra em tê-lo por sobrinho. Falaremos com ela, *mon cher* (1). Sei a razão... Esses *co... co... cousin* (1) e *cousine* (1) criados juntos. Tenha paciência.

— E, disse Dolokhov, o senhor e o seu filho acham que Sofia Alexandrovna não é digna dele. E ela, por sua vez, acha-me indigno dela. É a ordem natural das coisas. Adeus e muito obrigado — e saiu.

Ainda encontrou Nicolau, mas desviou-se sem dizer palavra.

Dois dias depois, Nicolau recebeu dele um bilhete nos seguintes termos: «Não voltarei mais a tua casa, já sabes porquê. Depois de amanhã vou-me embora e, segundo me consta, tu também vais daqui a pouco. Aparece hoje à noite no Jara (2) para nos despedirmos de Moscovo à maneira dos hussares».

À saída do teatro, eram onze horas da noite, Rostov foi ter com Dolokhov e encontrou a antecâmara

cheia de peliças e capotes, enquanto, do interior, pelas portas escancaradas, vinha o barulho de vozes de homens e do tinir das moedas. Os três quartinhos que compunham a residência de Dolokhov estavam lindamente decorados e profusamente iluminados. Os convidados, sentados à volta das mesas, jogavam com muita compostura. Dolokhov andava de um lado para o outro, e recebeu Rostov alegremente. Não disseram uma palavra acerca do casamento, nem mesmo da família. Dolokhov parecia menos sombrio e mais calmo que habitualmente, mas Rostov viu-lhe nos olhos o mesmo brilho gelado e a mesma atrevida obstinação que eles tinham quando Dolokhov desafiara Bezoukhov. Rostov não jogara ainda, desde que estava em Moscovo. O pai várias vezes lhe pedira que não tocasse nas cartas, e Dolokhov dizia-lhe de quando em vez, rindo:

— Jogar por desfastio é bom para os imbecis. Quando se joga, joga-se a sério.

— Não vais dedicar-te a jogar a sério... — respondera Rostov.

Dolokhov sorrija estranhamente, e retorquirá:

— Talvez não.

Agora, depois da ceia, Rostov recordou a conversa, ao ver Dolokhov, sentado no divã, com um castiçal de cada lado, despejar na mesa um saco de escudos, encetar um baralho com as mãos grandes e musculosas, e, olhando tentadoramente, convidar os circunstantes. Os olhos dele cruzaram-se com os de Rostov. Este temia que Dolokhov pensasse que ele se lembrava da conversa, e procurava, sem encontrá-lo, um gracejo qualquer com que lhe provasse o contrário, quando Dolokhov, fixando nele um olhar de aço, lhe disse muito devagar e de forma que todos ouvissem:

— Lembras-te? Costumávamos dizer que só os imbecis não jogam a sério. E é preciso jogar a sério. Eu cá vou tentar...

.....
Segue-se, quase idêntico à versão definitiva, o passo em que Dolokhov ganha a Rostov uma enorme quantia.

.....
— Quando me dá o dinheiro, conde?

Rostov olhou-o interrogativamente.

— Amanhã, *monsieur* (1) Dolokhov respondeu; e, após uma ligeira demora junto dos outros convidados, dirigiu-se para a antecâmara, na intenção de ir para casa. Dolokhov reteve-o e levou-o, por outra porta, para uma pequena sala.

— Ouve, Rostov, disse Dolokhov, segurando-lhe um braço e olhando-o sombriamente.

(1) Em frances no original.

(1) Em frances, no original.

(2) Hotel de Moscovo, muito célebre então.

Viagem

À RODA DE UMA CAIXA DE BOLACHAS

POR JÚLIO POMAR

«HENRIQUE Medina, a quem o grande e inesquecível Malheiro Dias chamara, há nove anos, o «maior prodígio nascente da arte contemporânea da pintura portuguesa» é português; e é portuense, nascido na velha freguesia de Cedofeita, esse «grande pintor retratista, que ainda não se despediu da mocidade e já conquistou seu lugar na dinastia em que outrora foram monarcas Leonardo de Vinci, Velasquez, Holbein, Rembrandt, Franz Halz e Van Dyck e cujo trono, em nosso tempo, foi ocupado pelo americano Sargent, pelo irlandês Orpen e o húngaro Laszlo.»

«Havia, pois, sangue luso nas artérias do imortal pintor das Espanhas (Velasquez); e, estranha coincidência, há sangue espanhol nas do nosso notável pintor portuense (Medina). Pode bem dizer-se, que na história da vida dos grandes da Arte esta é um dos mais extraordinários episódios peninsulares.»

«E assim termino, reproduzindo aquele conceito de Francisco de Holanda, — «Os fidalgos ou os senhores, os Reis os podem criar; mas um famoso pintor só Deus o pode fazer.»

(De um discurso do sr. prof. dr. Luis de Pina)

Como Fassman, o homem-radar. Como os campeões do «Catch» ou a mulher eléctrica. Um estardalhaço de pasmarr.

Os domadores de focas são sempre capitães ou coroneis — de que exército? Os ilusionistas, sempre professores — de que universidade? Os mais-ou-menos-pintores que andaram lá por fora, são sempre «mestres». De que ofício?

A graça de Deus, dada de graça (se se trata duma exposição como esta), ou a troca de alguns escudos (se é uma exibição de faquirismo). Pasmai, ó gentes! Aqui, como em toda a parte, quem não tem cabeça não paga nada. Quem tem cabeça fica desolado.

A gente vê as pernas da Betty Grable, e topa logo por que ela é estrela do cinema — americano, bem entendido. Vai-se ver o Fassman e pasma-se também. Vai-se ver a glorificada exposição, e pasma-se por não se encontrar motivo para tanta pasmeira. Ou...

...E se fôssemos às tristes exposições da Primavera e do Outono que a SNBA costumava realizar, e exportássemos aos caixotes, os seus fabricantes de obras-primas-para-entre-

-famílias? Se fizermos fé no que por aí se lê, vamos embora meus senhores, o êxito é garantido!

Consolemo-nos: a pasmeira do público de cá, ferrenho da cebola bem pintadinha, não mostrou, perante as novidades recém-chegadas da América, subida de grande monta. Então, por que assopros, discursos, medalhas, título, tanta «glória» chamada ao torrão natal?

Com a Beatriz Costa, compreende-se. Que se reivindique a honra de ter visto nascer a Carmen Miranda, vá, a gente já se habituou às doses suculentas de patriotismo (habituou, é como quem diz...) Mas esta, agora!

Seria só para provar a veracidade daquele dito do povo: «ninguém é santo na sua própria terra»? Seria só para mostrar a verdade da tradição? Ah, que nós temos de ser tradicionalistas cem por cento... Caso contrário: faz as malas e vai-te embora —, antes que seja tarde. Ou fica, mas não o digas a ninguém. Pelo menos, é assim o costume, que não a lei.

As latas de bolacha cobrem-se de lindas meninas, sorridentes, de pele rosada e cabelos ondulantes. Os magazines americanos atiram ao mundo nas suas capas, vistosos retratos das «pin-up girls». Quem são os autores de tais desenhos? Reivindiquemos nós, para esses desconhecidos, as glórias e os títulos deste seu irmão português.

Leitor que foste à exposição: Vai ao teu merceiro, e pede-lhe que te mostre todas as latas do seu stock de bolachas. Permite-te a comparação e se franco. E se preferires os retratos despreocupados e felizes das meninas comendo bolacha, asseguro-te que não tens o gosto estragado. Há, decididamente, que pôr as coisas no seu lugar. E chamá-las pelos seus verdadeiros nomes. E não fazer comparações que, à força de quererem parecer eruditas, caem no último dos ridiculos. Alguém, à vista duma lata de bolacha, poderá lembrar-se de invocar Velasquez? Holbein seria chamado para justificar a parecença do retrato do patrão da fábrica das bolachas, se este quisesse a sua effigie a assinalar a qualidade dos produtos? Lembrai-vos que a dois passos da malfadada exposição estão dois magníficos Clouet — como que a oferecerem-se para termo de comparação. Dois sóbrios, honestos e admiráveis Clouet, a fazerem em pó todos os boatos, intrigas e mentirolos espalhados em torno ao comportamento da pintura perante o modelo. A mostrarem que retrato não quer dizer fazer sen-

tar uma pessoa num maple, gritar-lhe: — quietinho senão não fica bem! —, lançar-lhe nos ombros uns pòzinhos de dignidade, e embolsar o combinado, ou fazer a dedicatória amigável num canto do quadro; que «carácter» não é a mesma coisa que a invariável pinta luminosa na menina do olho; e que, numa palavra, pintura não é coisa que se faça com dez reis de graça divina, mas coisa que se consegue, se se consegue, ao fim de esforço porfiado e honesto — sem adulações nem improvisos.

*

As mãos, invariavelmente longas (igual para os dois sexos). O rosto invariavelmente angélico (se é fêmea); invariavelmente a pensar na morte da bezerra (se é macho). Nos olhos, a invariável pinta luminosa do sentimento (também igual para os dois sexos). E depois, há variantes: mais ou menos carmim nos lábios (se é fêmea); mais ou menos rugas na testa (se é macho e invariavelmente pensador). E várias outras, ainda — mas enumerá-las seria quase tão maçador como vê-las.

Um pulo até à paisagem: opulência de meudinhos a dar «riqueza de observação». De vez em quando o pintor esquece-se e transforma o céu numa planura azul, tão lisa como a pele dos anjos seus modelos...

Originalidades. «China pueblana», «Gomil», O Pintor e o seu modelo». Neste último, assistimos a uma cena passada entre liliputianos. Fantástico, como o pintor conseguiu reduzir a escala das figuras! O que foi, foi sem querer... «Gomil» — uma natureza morta aristocrática, em que o «gomil» empresta o seu «chic» à cebola plebeia. «China Pueblana». Neste quadro a originalidade consiste na historinha encaixilhada, que está por debaixo, a explicar tudo. Sim senhor, historinha enternecedora... Mas em que raio irá ela favorecer a aceitação do quadro — a pintura lê-se ou vê-se?

Valerá a pena continuar, quadro por quadro? Cremos que não. Que nós, decididamente, somos incapazes de entender este «extraordinário fenómeno peninsular»...

VALE-LHE A PENA ASSINAR
«MUNDO LITERÁRIO»

LEIA

SEARA
NOVA

SEMANÁRIO DE DOUTRINA
E CRÍTICA

Redacção e Administração:
R. da Rosa, 238-240 — LISBOA

COMO ESTÁ A FAZER-SE A CULTURA DE ARTE EM

III

PARA embrulhar ainda mais estes delicados assuntos, contribui a duplicidade de certas palavras.

Muito se tem também especulado acerca de «vida» e «realidade», atribuindo a estas palavras o significado comum e impróprio. Resulta daqui um agravamento da confusão. É que não me parece razoável que continuemos a tratar de assuntos subtilíssimos utilizando meios toscos. Que se ganha com isso? Fica por ganhar até o seguinte, que considero imensamente prezável: o afinamento crítico e elucidativo da linguagem.

De modo que, vencidos por esta tendência da acomodação ao fácil, chegamos a usar, tratando de assuntos reais, expressões elásticas e nebulosas como estas «vida social», «realidade social».

«Vida» começa por ser um fenómeno biológico. Quando, em arte, se usa a palavra *vida*, esta só pode significar plausivelmente (pelo menos porque se não usa outra melhor) a energia que dá forma à obra de arte.

Por sua vez «sociedade» é o complexo de inter-relações de um agregado de seres. Poderemos apropriadamente utilizar a palavra «vida» — de essência fenomenológica — ao referir as características ou o estado temporal ou a orgânica daquele complexo de relações ou mesmo daquele agregado? Se somos tentados a atribuir-lhe tal palavra é porque, sob a pressão dessas relações, consciencializamos mais fortemente a nossa própria vida individual.

«Realidade social» afigura-se-me igualmente uma expressão fruste, que estabelece lamentáveis confu-

PORTUGAL?

POR CANDIDO COSTA PINTO

sões... Não se trata de uma mera questão de palavras. *Realidade e vida* são inseparáveis. A primeira é dado de conhecimento da segunda. Os que usam a expressão «realidade social» parece quererem significar «estado material da sociedade». Mas, assim fazendo, comem o verdadeiro e importante significado da palavra *realidade*: expressão da vida, fenómeno biológico. Tanto sobre «vida» como sobre «realidade» se experimentou e pensou já bastante para se prescindir do uso indiscriminado dessas palavras em textos de crítica.

Em relação com estas palavras aparece «realismo» e, é claro, «neo-realismo»... Surgem, entre os propagandistas deste novo processo de salvação do mundo, alguns que reconhecem ser necessário atirar areia aos olhos do próximo; e então, ao defendê-lo, tocam em todas as teclas possíveis, portanto nas que são próprias do *seu* realismo (e ainda não vi que esse fosse, ou pudesse ser, mais do que epidérmico, ilustrativo) e do *nosso* (o que se fundamenta na expressão exacta e possivelmente absoluta da vida que nós vivemos, que cada um de nós vive, percepção). E não se diga que se trata de dois aspectos diferentes da mesma coisa. Pois uma coisa é *ver*, perceber extremamente a aparência — necessariamente! — da realidade (em arte actuar utilizando a relação dos olhos com as mãos induzido pela memória e pelos ideais) e outra, bem diferente, *ser* essa mesma realidade (e actuar, portanto, em arte exprimindo-a na obra depois de a vertermos, tanto quanto possível completamente, no nosso próprio sangue). A diferença é grande e é tempo que estas coisas se vejamos com nitidez e definitivamente, para que o ambiente intelectual em que se vive seja suportável.

Em verdade, parece não pesquisarem, não se esforçarem por captar a realidade os tais aqueles que tanto a pedem. Bem intencionados no fundo, parece andarem mais empenhados em preencher de ideias, de planos, de conceitos — de ficções — o único espaço por onde ela pode ser percebida e transmitida aos outros. E assim, fica-se realmente espantado quando se afronta, com acusações de negadores da realidade (e até de inconscientes do seu tempo!) precisamente quem, por temperamento, por necessidade íntima, por entusiástica tendência, nada mais fizeram durante o seu intenso labor do que perceber e impor a realidade: Picasso por exemplo.

Declarou ele: «Je tiens à la ressemblance, a une ressemblance plus profonde, plus réelle que le réel, attei-

gnant le surréel». E' bem claro que a palavra *réel* é apresentada aqui no sentido do real dos realistas, do real aparente, exterior, visual, — desumano, a meu ver. O verdadeiro real, o que revela o homem e une cada indivíduo da nossa espécie ao todo, é aquele a que Picasso chama ali, por influência literária, — maldita literatura! — o *surréel*.

Toda a actividade artística de Picasso se caracterizou sempre por esta insaciável pesquisa do real. E não é descabido recomendar que se medite nas suas andanças desde o ponto de partida até ao resultado a que chegou.

Cedo desgostoso do simples aparente, aventurou-se à conquista da verdade plasmável da vida. Até aos 25 anos interessou-se pela vida que surpreendia nas classes sofredoras: mendigos, saltimbancos, mães sem maridos, amorosos simples. Mas foi a *vida* que se lhe impôs. E sempre assim em todas as suas fases.

Foi sempre a mesma ânsia de apreender a própria vida que o levou a pesquisar analiticamente as diversas obras de arte de outrora (Fig. 1), a captar as impressões cinestésicas (Fig. 2), as alucinações visuais (Fig. 3), a interessar-se profundamente pela arte incontrolada dos loucos (Fig. 4).

Todas estas fases são momentos diferentes da mesma ânsia perfurante de se apoderar da realidade, da vida. Sem esta potencialidade vital os quadros, tècnicamente péssimos, de Picasso, nada valiam. Assim, têm um poder de comunicação irresistível como se provou mediante *tests* obtidos de crianças e de analfabetos. Este real de Picasso é tão certo que se impôs triunfalmente aos homens e abriu as portas de uma nova era. Os



1 — A VIRGEM E O MENINO — QUADRO DE 1410



1 a — MATERNIDADE AZUL (PORMENOR) — QUADRO PINTADO POR PICASSO AOS 20 ANOS

dados plásticos de Picasso, expressão desse real, dominam até a própria estrutura da arte plástica mais imediatamente integrada na orgânica prática da sociedade: a racional arquitetura.

Veio a guerra, e passou. E Picasso persiste no mesmo método psíquico de actuação artística. Parece não querer interessar-se por qualquer outro. E haveria outro que não tivesse de ser um regresso ao condicionamento psíquico da vida, portanto à sua traição? Outro que não fosse precisamente o próprio da mentalidade burguesa? Pois esta mentalidade está mais generalizada do que se pensa e não é por se enfiar no orifício da laçela o emblema de uma doutrina



2 — PICASSO — MULHERES À BEIRA-MAR (PORMENOR)

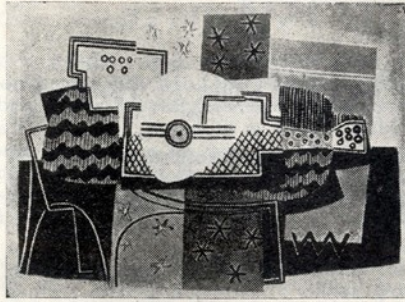
contrária que ele deixa de existir como tal.

Cada novo quadro de Picasso é uma nova oportunidade, um novo incitamento a uma concentração, positiva e libertadora, da nossa consciência.

Se alguma coisa a mais for possível fazer — e é, sem dúvida — será para além da interpretação dos contrários; será, talvez, a transformação da quantidade em qualidade. Realizar-se-á então a grande pintura do nosso tempo. Mas é impossível ultrapassar Picasso mediante processos fundamentalmente positivos. Gostaria que compreendessem isto.

Não me interessa pròpriamente

defender Picasso; bem entendido (1). O que importa é a cultura da gènesese



3 — PICASSO — QUADRO PINTADO AOS 43 ANOS

artística. Picasso vem a propósito por ser o mais representativo e por andar a ser discutido nas páginas do *Mundo Literário*.

E para que não haja quaisquer suspeitas acerca das intenções que me orientam desejo aqui revelar que os meus 30 anos de existência conheceram os meios sociais mais elevados e os mais baixos, as condições económicas mais fáceis e difíceis até à carência, e as situações humanas, físicas e espirituais, mais optimistas e as mais profunda e irremediavelmente desgraçadas — e tudo isto por causa do conceito de civilização que nos rege. Há por aí muita gente com semelhante experiência autêntica, vivida, do mundo? Duvindo... Pois eu sustento que as sugestões que andam a ser dadas — como são dadas — pelos doutrinadores neo-realistas aos pintores jovens, os desviam do verdadeiro centro dos

(1) Vale a pena reler o artigo de António Pedro *Don Pablo Ruiz re-inventor da Pintura* publicado no 1.º número desta revista. (N. do A.).

seus problemas fundamentais de homens e de artistas.

A doutrina deve vir depois da revelação. E a revelação ainda não apareceu. Onde está ela? A responsabilidade que nos cabe quanto ao mundo não é mais séria do que a que nos cabe quanto à vida. Para nós, seres humanos, mundo e vida são inseparáveis. Sirvamos o mundo com a maior dedicação do nosso sentimento e saber, mas não percamos nunca de vista a vida; ela não é menos digna de amor e de inteligência — porque é a vida que dá realidade ao mundo: assim como fôr aquela será este.

28-7-946.

CANDIDO COSTA PINTO



4 — DESENHO DE UM LOUCO, APRESENTADO EM PARIS, POR VOLTA DE 1925, PELO DR. PIERRE MARIE

UM CAPÍTULO INÉDITO DE "GUERRA E PAZ"

(Conclusão da página 10)

E Rostov sentiu que Dolokhov não estava tão cheio de ódio quanto desejava aparentar.

— Ouve, sabes que amo Sofia, que a amo tanto que daria o mundo para a ter. É de ti que ela gosta, e tu alimentas isso. Dá-ma, e perdoe-te os quarenta e dois mil rublos que não me podes pagar.

— Estás doido, exclamou Nicolau, ferido pelo insulto.

— Ajuda-me aAPTÁ-la, a possuí-la, e ficamos quites.

Rostov, nesse instante, apercebeu-se de todo o horror da sua situação. Sabia que choque sofreria o pai quando lhe pedisse o dinheiro, sabia a vergonha e a felicidade de sentir-se livre, de ficarem quites, como dizia Dolokhov; mas, mal compreendeu tudo, o sangue subiu-lhe à cara.

— Só um patife diria isso! exclamou furioso, atirando-se a Dolokhov, que o segurou pelo braço.

— Domina-te.

— Não me pode impedir de o esbofetear e provocar em duelo.

— Não me bato consigo. É de si que ela gosta.

— Amanhã, receberá o dinheiro e a provocação.

— Não aceitearei o desafio.

Dizer «amanhã» num tom natural era fácil; mas entrar sòzinho em casa com a recordação terrível do que se passara, acordar no dia seguinte, tornar a lembrar-se, ir ter com o pai, tão generoso, tão bom, mas em tão má situação agora, contar-lhe tudo, pedir o impossível, era terrível. Não pensava no duelo. Era preciso pagar primeiro, a dificuldade não estava em bater-se.

Traduzido da tradução de Jacqueline Grappin, publicada em *Confluências*, n.º 9 — Fevereiro 1946.

Publicado primitivamente no *Didrio Literário*, de Moscovo, em 17 de Novembro de 1945, no 35.º aniversário da morte de Tolstoi.

TEATRO

O TEATRO E O NOVO REALISMO

NÃO será, de certo, muito ousado afirmar que a literatura de *paisagem* (e por esta expressão designaremos aquela literatura que implica, por parte do artista, uma atitude de mero espectador passivo em face da realidade, seja essa realidade o seu próprio «ego» ou o mundo a ele exterior) fez já o seu tempo. Hoje a literatura (a arte, de uma forma mais geral) volta-se nitidamente, para a *acção*: o artista é, cada vez mais, um companheiro de armas dos homens seus irmãos na grande e dura batalha da vida.

Na verdade, a concepção de uma arte gratuita e desinteressada não se coaduna — por grande que seja o seu potencial estético: ponto que se não discute agora — ao espírito próprio dos tempos que vamos atravessando. (E se falso toda a obra de arte em que se abstraia do espírito próprio da época que a viu nascer: diremos dela que nasce morta). Ora, os nossos tempos exigem uma arte de intervenção, uma *arte activa*, não se compadecendo com isolacionismos egoístas. Urgentemente o mundo exterior — isto é, o mundo dos outros homens, o *mundo de todos os homens* — chama o artista, e este, porque homem também, não pode — sob pena de traição — furtar-se a esse apelo. A esse apelo para a luta. A esse apelo para a acção.

Fácilmente se poderá verificar a porção de verdade contida nestas afirmações. Considremos, por exemplo, a actual situação do romance. Pois não é certo que passo a passo, o «romance dramático» vai tomando o lugar do «romance de caracteres» (para nos servirmos da expressiva e já clássica terminologia de Edwin Muir)? (1) E este fenómeno, que ultimamente se está a verificar entre nós — e é bem palpável através do progressivo destronamento da literatura psicologista e subjectiva, em favor de uma literatura de carácter social —, mais não é do que o reflexo daquilo que, há dez ou quinze anos, vem acontecendo na literatura mundial.

Um passo mais — e atingimos a zona do teatro. (Aliás, não é arbitrariamente que Muir fala em novela

dramática; e que romances como *Of mice and men*, *The moon is down* ou *Tobacco road* dão origem, quando transplantados para o palco, a notáveis e autênticas obras de teatro.) Na verdade, de todas as formas de expressão artística, é a arte dramática aquela em que a acção desempenha mais destacado papel. Desde os poetas da velha Grécia aos dramaturgos mais modernos, o teatro tem sido — sempre — uma acção poética dramatizada. Nada mais lógico e natural, por isso, do que este encontro entre o romance dramático e os palcos; entre os modernos romancistas e a dramaturgia. (Na América, por exemplo, sabemos que Hemingway, Dos Passos, Steinbeck, Sherwood Anderson, Saroyan, e muitos outros, escreveram obras teatrais, algumas das quais — as de Saroyan e Steinbeck, principalmente — ocupam uma posição proeminente no panorama do fecundíssimo teatro norte-americano).

Ora, o que caracteriza todo este largo movimento de interesse reacendido pelas formas teatrais — comum à maioria dos países: citei apenas, a título exemplificativo, os Estados Unidos, mas poderia do mesmo modo ter citado a Rússia, a França ou a Inglaterra — é algo a que poderemos chamar a *redescoberta da realidade perdida*: e nisso reside o seu sentido marcadamente humano. Após tantas fugas e tantas evasões (nem sempre desituidas de força lírica ou dramática, diga-se em abono da verdade); após tantas divagações em torno de um homem que não era, sequer, o homem-indivíduo, mas sim, em rigor, na maioria dos casos, apenas uma abstracção, um espectro, um fantasma, — o teatro volta, hoje aos homens de carne, sangue e nervos, e a toda a sua angustiosa e complexa problemática.

Eis porque se afigura legítimo o emprego da expressão «novo realismo» — se lhe atribuirmos o significado seguinte: Consciência da realidade, à luz do novo condicionamento económico-social. Não se trata portanto (bem longe disso!), de um puro e simples regressar às formas do realismo cénico do século passado, mas sim — como, aliás, já foi, em termos gerais, posto em destaque por Mário Dionísio, num artigo publicado em *O Globo* — de, com aproveitamento de todas as conquistas e aquisições técnicas dos movimentos modernos (2), exprimir artística-

mente o homem de hoje, em função das novas realidades sociais, económicas e políticas que o estruturam e lhe delinham o seu perfil próprio.

Esse novo realismo teatral — expresso nas obras de um Clifford Odets, um Simonov, um Elmer Rice, um J. B. Priestley, um Sean O'Casey, um Leonov, uma Lillian Hellman, um Joracy Camargo, um John Howard Lawson (e quantos outros!) — não significa, pois, um retorno às teorias estéticas de Antoine e do «Théâtre Libre», ou uma actualização de tais teorias (em si-mesmas tão contrárias à verdadeira essência do teatro). Nem os seus mais directos precursores são os Georges Ancey ou os Oscar Méténier — autores-tipo do movimento naturalista empreendido por Antoine, hoje muito compreensivelmente esquecidos —, mas sim verdadeiros poetas e verdadeiros homens de teatro como Tchekov, Ibsen, Gerhart Hauptmann (o Hauptmann de *Os Tecelões*), ou Galsworthy.

Assim, os autores do novo realismo humanista não se limitam, nas suas obras, a uma fria, impassível e árida reprodução da realidade — pois, ao trazerem para o palco os grandes problemas que agitam o homem de hoje, são simultaneamente autores e actores dos conflitos a que dão forma dramática: Sofrem como o homem comum as suas angústias, vibram com ele nas mesmas esperanças. Por outro lado, se conhecem a vida e todas as suas presentes misérias e injustiças (todas as suas promessas de ante-manhã, também), igualmente conhecem as leis que regem o fenómeno artístico; sabem que a arte não pode viver aparte e separada da vida, mas sabem também que a linguagem através da qual uma e outra se exprimem não é a mesma. O erro grosseiro de Antoine e dos seus sequazes consistiu no esquecimento desta verdade elemental: A realidade só adquire forma teatral quando transposta, isto é, quando *traduzida em termos teatrais* (e tradução não quer dizer desvirtuação; nem, necessariamente, deformação). (Aliás, o próprio Diderot — um dos anunciadores do naturalismo — escreveu, no *Paradoxo sobre o actor*, que «aquilo a que no teatro se chama *ser verdadeiro* não é «de modo algum mostrar as coisas tais como elas são na natureza».)

A realidade da vida e a realidade da arte (neste caso, do teatro) não se podem, por conseguinte, dizer *iguais*; embora sejam, inquestionavelmente, *equivalentes*. Daqui se poderá concluir não ser o novo realismo — como o foi o do século transacto, ou, pelo menos, como foi então por muitos pra-

tido do *real* e do *humano* que palpita nas suas obras — não hesitam em empregar, nas peças que citamos, a pura técnica expressionista. De resto, lá o diz M. Dionísio, no seu mencionado artigo: «Uma coisa é a posição realista em que o autor se coloca, *criando*, outra os processos de que se serve para concretizar essa sua visão realista».

(1) — Como se sabe, Muir, na sua obra *The Structure of the Novel*, classifica de «dramático» o romance em que os caracteres das personagens chegam até nós através da acção, determinados e explicados por esta, — enquanto no «romance de caracteres» é a análise destes que vai constituir o objectivo dominante da actividade do romancista. Se, por exemplo, cotejarmos duas obras de ficção tão essencialmente diferentes como *As viúvas da ira* e *La recherche du temps perdu*, logo veremos como a distinção traçada por Muir ganha agudeza e significação.

(2) — Um exemplo: Homens como O'Neill («*The Hairy Ape*»), Elmer Rice («*The Adding Machine*»), Clifford Odets («*Waiting for Lefty*»), ou Auden e Isherwood («*On the frontiers*») — dramaturgos realistas quanto ao sen-

O BAILE CRÍTICA

(Conclusão da página 9)

Começou discretamente, a apresentar interesse pela Nini Meneses, uma beleza vistosa mas um espirito tão fútil que não foi possível a Bernardo começar com outra conversa que não fosse um *flirt* sem divagações. Era exactamente a pessoa ideal para aquêle momento. Mas Elisabeth parecia nem reparar neles. O baile continuava agora ruidoso e alegre, quebrado o ambiente cerimonioso do começo. Bernardo tinha sido já apresentado a muita gente; as dificuldades do início eram, afinal, illusórias. Elisabeth também já tinha sido apresentada a várias pessoas. Com surpresa viu-a dançar com o Alpoim que falava tanto mais, quanto menos ela lhe respondia e mostrava um ar frio e contrariado. Depois viu-a dançar com o pai; com um professor de direito, que parecia estar a fazer-lhe uma infundável declaração de amor misturada com a história de Portugal. Quando passava perto dela, Bernardo fazia o possível para ouvir alguma frase e não a perdia de vista, evitando, porém, de encontrar o seu olhar com o dela.

Num dos intervalos ficou entre uma porta a olhá-la discretamente, e a pensar que se não queria fazer figura de ingénio, devia desistir a tempo, tentar convencê-la de que não tinha tentado nada, não lhe dando assim a glória de ser um dos seus muitos apaixonados. Iria dançar com ela e teria oportunidade de lhe lançar no espirito a dúvida subtil que o poria de novo em posição de igualdade. Sabia caminhar com prudência.

— Não gosto dos tangos: é muito doce para mim. Bebo o chá sem açúcar. Mas não posso recusar..., acrescentou com um vago sorriso de ironia.

Conversaram pouco durante aquela música. Bernardo mostrava-se distraído e, com o olhar, seguia o vestido verde de Nini Meneses, como se quisesse fazê-lo discretamente, mas com uma insistência que Elisabeth tivesse de notar. Ela, por fim, perguntou:

— Porque anda agora tão calado?

— A dança é só por si uma arte, um prazer que se basta. Conversar consigo é tão agradável como dançar: mas as duas coisas juntas, tenho medo que se anulem em parte, ou que me façam dizer tolices...

— Então porque conversou tanto comigo, há pouco, e depois com aquela sua amiga?

— Consigo, para a conhecer... com ela, porque dança mal.

— E conversa bem?

— Talvez. Posso apresentar-lha.

— Oh, não, obrigada.

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.

(Continuação da página 8)

pto o próprio autor e a própria obra. Porque os referidos problemazinhos obrigam os investigadores a insignes esforços de engenho e levam-nos para bem longe do próprio texto ou autor que serviu de pretexto a esses esforços, que a história tornou memoráveis» (p. 59).

Neste ensaio A. J. S. insurge-se evidentemente contra a interpretação de Fidelino de Figueiredo («A épica portuguesa no séc. xv»). Li, para melhor compreender a posição de A. J. S. o referido livro do historiador da literatura portuguesa. Só tenho isto a dizer; é perfeitamente legítimo, era necessário o ensaio de A. J. S. a ideia fundamental de A. J. S. é, ao que me parece, a seguinte: Contesta a existência duma «ambiência lendária» (expressão de Fidelino de Figueiredo); afirma que a «epopeia era o desiderato desta classe de escritores insulados (Paliziano, Córte-Real, Azurara, João de Barros, etc.) a grande empresa que todos ambicionavam, o feito máximo» (p. 149) e conclui que «Os Lusíadas são uma obra pela qual o escritor tende a encerrar-se num mundo de arte pura e de formas sem conteúdo criando uma ficção tanto quanto possível puramente estilística» (p. 150).

E' preciso reconhecer, antes de tudo, a sólida argumentação, e os actos mais ou menos incontestáveis, de que A. J. S. se serve para chegar à sua conclusão. E' um ensaio admirável, apesar de não aceitar a sua conclusão acerca do caracter puramente estilístico dos *Lusíadas*. Não. A. J. S. não tem razão e não a tem por este facto simples e pequenino a que não atendeu: o homem Luís de Camões.

A música parou e dirigiram-se às cadeiras. Mr. Anderson pôs-se em pé e perguntou:

— Beth, tu sabes que horas são no meu relógio? Quatro! Muito cedo.

— Muito tarde, emendou ela.

— Não estás cansada?

— Sim, talvez um pouco.

— Podemos ir. Então, senhor Cabral, muito boa noite. Venha em minha casa, um dia.

— Muito obrigado.

— Sabe onde é? No Penedo da Saudade, 35. Logo vê um terraço, um portão grande.

Elisabeth estendeu-lhe a mão:

— Não esqueça a serenata.

E fitou-o com um sorriso fugidio de insinuação. Bernardo, no tom de quem promete uma coisa que não tem significado nenhum, respondeu:

— Não esqueço.

E enquanto ela atravessava o salão, afastou-se em sentido oposto, apresentando o passo, na direcção da cadeira onde estava a Nini Meneses.

No seu ensaio A. J. S., levado pelo desenvolvimento das suas ideias parece ter-se esquecido de que estava também em jogo, um certo homem, que, ao contrário de Zurara, João de Barros e Paliziano, combateu de armas na mão, em Marrocos, que fez a viagem da Índia e, ao que parece, lá escreveu o poema, independentemente de qualquer espécie de mecenatismo. E repare-se que A. J. S. diz no início do ensaio: «acontece que em certo autor e em certa obra se encontra tudo estudado e debatido — *excepto o próprio autor e a própria obra*. Que A. J. S. estudou a obra, como, talvez, ainda ninguém o fez, sem dúvida, não articulou porém essa obra com o seu autor. E o caso do homem Camões é nitidamente especial. «Cada grão de areia — diz o autor — tem a sua cor própria e diferente da de todas as outras». Sim: isto é verdade sempre — mas no caso de Camões, o grão de areia é mais volumoso e de cor mais nítida: porque o esqueceu?

Confesso que depois da leitura deste ensaio, admitindo que a minha ideia da poesia camoneana fosse uma ideia feita, uma ideia aprendida, fui raler os *Lusíadas*. E, a mesma certeza de me encontrar perante um poeta que sabe dizer e *que tem para dizer* me dominou (apesar de preferir, como A. J. S., o lírico). Se esta certeza que o poema nos dá, não é uma persistente ideia feita, parece de concluir-se não ter a análise do ensaista, delimitado suficientemente o valor da poesia épica camoneana.

Por mim, lugar-comum ou não, mas lugar-comum persistente, não aceitando a tese de A. J. S. perfilho a do Dr. Hernâni Cidade, que me parece aproximar-se mais da realidade poética camoneana:

«Braço às armas feito e mente às musas dado». Interpenetram-se, para lhe formar a personalidade, os múltiplos talentos do poeta e as múltiplas experiências do soldado. *Foram estas que estimularam aqueles a não se exercer nos dominios da pura ficção, no mundo das formas vazias. Rarissimamente a realidade foi assim valorizada como substância de poema.* (*A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*, pág. 259 — sublinhados meus).

O livro fecha com os três óptimos ensaios sobre Oliveira Martins. Estes ensaios parecem-me estar situados dentro da problemática de A. J. S., numa linha evolutiva que vem do ensaio sobre Garrett, talvez, pela densidade do pensamento, pela junção que aqui se estabelece entre o homem e o artista, os mais duradouros ensaios do livro. De hoje para o futuro, quem quiser realmente penetrar na obra de Oliveira Martins, deve fazê-lo a partir destes ensaios magistrais.

Para terminar esta conversa com o leitor benévolo (conversa longa pela exorbitância de espaço, neste

AS VIRTUDES E OS DEFEITOS

(Conclusão da página 1)

as suas fraquezas, e tanto as suas virtudes como os seus defeitos.

Que será uma obra-prima da criação literária? Como qualquer outra das obras dos homens, um composto de virtudes e defeitos; um tecido de forças e fraquezas; um sistema de limites e *sugestões de ilimitação*. Parece, porém, que nas chamadas obras-primas — isto é: nas que melhor resistem às condições de espaço, tempo e suas resultantes — se afirma o sistema, o tecido, o composto, com excepcional relevo e superior unidade. Por outras palavras: Sendo toda a obra de criação o produto inofismável de uma personalidade humana, — e sendo toda a personalidade humana, por imperfeita, um conjunto de virtudes e deficiências — naquelas obras que temos por obras-primas se entrelaçam as deficiências e as virtudes com tão inextricável inter-submissão, tão poderosa conciliação entre si, que tentar corrigir um defeito pode ser pôr em risco uma virtude ou riqueza, e estêril se tornará considerar uma fraqueza sem considerar a força implícada.

Quero dizer: as obras-primas são, na verdade, sistemas perfeitos na sua imperfeição; ou adentro do seu relativismo. Por consequência: as personalidades que as produzem não-de ser aceites em bloco; ou não-de, pelo menos, começar por ser assim aceites para serem compreendidas.

Ora uma crítica pedagógica existe (e não serei eu quem lhe negue utilidade) que muito se preocupa com os defeitos e virtudes das obras; e naturalmente pretende ensinar a corrigir esses defeitos e desenvolver essas virtudes. Se abstrairmos da pretensão de ensinar, emendar, etc., até no estudo das grandes obras, ou obras-primas, pode tal crítica ter utilidade: Sem dúvida se não poderá tentar definir os contornos do sistema, tecido ou composto que é toda a obra-prima, sem estudo do que chamamos seus defeitos e suas virtudes, forças e fraquezas. Mas é sobretudo perante as

Mundo Literário, que só tem um certo e limitado número de páginas, breve pelo muito que ficou para dizer e aclarar) eu devo dizer-te, Amigo, o seguinte: se, realmente, te interessa o problema da cultura, neste nosso país; se amas as claras razões e detestas os palavreados inúteis e fáceis; se queres conhecer um dos portugueses mais inteligentes e mais cultos e deliciar-te com a bela coisa que é sempre a inteligência e a cultura, não podes deixar de ler este admirável livro, sobre o qual tanto e tão pouco conversamos. Lê-o.

JOEL SERRÃO

obras dos principiantes de qualquer ordem (isto é: das personalidades ainda não formadas ou nunca chegadas a verdadeira maturação), que tal espécie de crítica naturalmente se justifica: Ali onde os defeitos e as virtudes ainda nos não aparecem como reciprocamente implicando-se, naturalmente seremos levados a aplaudir umas pequenas virtudes (que serão sempre pequenas) ou (porque também serão sempre pequenos) uns pequenos defeitos... A verdade é que, por culpa sua, a obra se nos não impôs: e por isso discutimos com ela; por isso nos não conformamos com aceitar a personalidade hesitante ou frouxa que a produziu.

Decerto, também perante grandes obras assumem, às vezes, os críticos — e até grandes críticos, pois nem os grandes críticos estão acima da nossa faculdade de errar — uma posição idêntica: Procuram ensinar a corrigir os defeitos e a desenvolver as virtudes. Chegam a exigir de uma personalidade poderosa e criadora — que seja o que não é. O caso é que muito dificilmente se resigna à sua imperfeição este ser imperfeito que se revela o homem.

Abstraindo, porém, como já disse, daquela utilidade, ou até fecundidade, que há em se considerar (mas simplesmente considerar) nas próprias obras-primas esses diversos aspectos que temos por defeitos ou virtudes, pouco fecunda me parece perante a obra-prima tal crítica pedagógica. Se a obra, então, se nos não impôs, e por isso discutimos com a personalidade sua criadora, a culpa não será da obra, mas nossa. E, tendo falado em *utilidade e fecundidade*, permito-me chamar a atenção do leitor para a nota de José Marinho sobre as noções de *valor, fecundidade e utilidade*, a páginas 19 do seu recente livro *O Pensamento Filosófico de Leonardo Coimbra*.

Posto o que, vejamos: Consideremos qualquer obra-prima da literatura mundial: o *Hamlet*, a *Guerra e Paz*, *Os Lusíadas*, outra assim. Aparecem-nos estas obras-primas como perfeitas? como destituídas de defeitos ou expurgadas de toda a fraqueza? De modo nenhum. Antes poderemos, até, assinalar-lhes o que chamamos grandes defeitos. O fenómeno é particularmente sensível na criação dos grandes romancistas e novelistas: Avultam, por vezes, as prolixidades, as inverosimilhanças, as incongruências, os excessos, os desequilíbrios de construção, as divagações inoportunas, os convencionalismos arbitrários, etc., nas obras de Dostoiévsky, de Tolstói, das Brontë, de Dickens, de Stendhal, de Zola, de Balzac, de Camilo, dos maiores. Não obstante, todos, mais ou menos, efectivamente os temos pelos maiores; isto é: por autores das obras-primas da criação romanesca. Porquê? Por-

que — e eis o que avento nesta nota — porque os defeitos de tais criadores se entrelaçam tão intimamente com as suas virtudes, ou as suas fraquezas e falhas com os seus triunfos e poderes, que é sobretudo por uma empolgante impressão de força criadora, de verdade indiscutível, que a sua obra se nos impõe.

Quero dizer: Tais obras são construções em que seria perigoso tentar subtrair, ou até substituir, as mesmas peças que se nos afiguram defeituosas, os próprios elementos que julgamos perturbadores; — embora de modo nenhum deva ou possa a crítica desistir de tentar ver quais sejam esses elementos e peças. Por outras palavras: Não é a crítica obrigada a ter como perfeitas as personalidades excepcionais que criaram tais obras! Mas há-de aceitá-las em bloco, e tentar compreendê-las, — antes de sobre as suas obras arriscar juízos que aliás julgo dever dar como não definitivos.

Sem esta nobre humildade da crítica (humildade talvez de tonalidade científica), muito se aventura ela a não passar duma redundante polémica entre críticos e criticados. E eis a que se reduz, algumas vezes, na confusão do mundo actual, uma crítica chamada literária: A uma estéril disputa que nem sequer tem na base interesses que não sejam os ressentimentos pessoais ou as preocupações extra-literárias. A aceitar, compreender, explicar uma personalidade criadora no seu inextricável complexo de virtudes e defeitos, — o que, permitam-se-me repeti-lo, não implica cegueira perante esses defeitos ou virtudes — não será indispensável para se chegar a qualquer válido juízo sobre a sua criação? Uma obra que há-de principiar por ser de amor (como toda a verdadeira obra crítica sobre toda a verdadeira obra de arte) deverá degenerar numa briga?

JOSÉ RÉGIO

T E A T R O

(Conclusão da página 14)

ticados — fotográfico e burguês, anedótico e superficial; pois se o fosse, tal pressuporia o fazer-se tábua rasa de todas as importantíssimas conquistas desbravadoras da arte do século XX. Não é um realismo fotográfico, pois não se esquece de transpor, sem todavia a adulterar, a realidade; não é burguês, pois ataca justamente, as acanhadas ideologias burguesas; não é anedótico porque sendo a *utilidade* uma das suas características, despreza o acessório e o inútil; e não é superficial porque assenta numa sólida e profunda noção da estruturação da sociedade contemporânea.

Por isso dissemos que o novo realismo humanista significa consciência da realidade (das realidades), à luz do actual condicionalismo social-económico.

LUIZ-FRANCISCO REBELLO