

UM "SIMPLES" CONTRA OS "SNOBES"

# HENRI ROUSSEAU

## «LE DOUANIER»

**MUNDO  
LITERÁRIO**

SEMANÁRIO DE CRÍTICA  
E INFORMAÇÃO  
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA  
N.º 18 \* 7 DE SETEMBRO DE 1946

### NESTE NÚMERO:

A falsa naturalidade em poesia e o exemplo de Manuel Bandeira, por *João Gaspar Simões* % A poesia de Murilo Mendes, por *Mário de Andrade*

CRÍTICA: «Calenga» de Castro Soromenho, por *Jorge de Sena*; «Ballet since 1939», de Arnold L. Haskell, por *J. Blanc de Portugal*.

#### PANORAMA CIENTÍFICO:

Sobre os «electrões, genes e saltos», do sr. Alberto Candeias, por *F. Soares David* % O patriotismo do homem de ciência.

MÚSICA: «A música e a sociedade», por *Francine Penoit*

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - 12  
por *António Pedro*

A vida de Henri Rousseau, o «Douanier», (1844-1910) é uma gravura de cores deslumbrantes e pueris traços. Esta vida de colector de impostos, que cultivava a pintura como distração, é um agiologio com início num bairro popular de Paris. Pode parecer que já se disse tudo sobre o destino desse humilde trabalhador, artista nas horas vagas, tocador de clarinete, que ensinava dicção às filhas do merceiro

da esquina, retratava os notáveis da sua rua, e enviava quadros ao *Salon* com a secreta esperança de ver o nome em letra de forma. Rousseau foi descoberto por Robert Delaunay, Apollinaire, Jarry e Wilhelm Uhde. Um belo dia poetas, críticos e pintores ofereceram-lhe um histórico banquete, ao qual assistiram Picasso, Max Jacob, Georges Braque e Ray-

(Continua na página 5)

## PIRANDELLO

POR ÁLVARO SALEMA

TODA a vida e toda a obra de Luigi Pirandello parecem constituir apenas uma vasta interrogação: o que é a verdade e onde encontrá-la? Herdeiro intelectual de uma tradição que vem talvez de Montaigne e a que juntou certo génio de aventura, de relativismo «blasé», de pitoresco movimentado e sarcástico, que se encontra em tantos espíritos representativos da cultura italiana, este grande reformador do teatro na nossa época parece ter sentido como raros o veneno da inquietação epistemológica, nas suas direcções mais humanas. Os seus primeiros passos no mundo da cultura foram prudentes e circunspectos. Nasceu na Sicília em 1867, estudou em Palermo e em Roma e foi especializar-se na literatura alemã em Bonn, onde se doutorou. O seu primeiro trabalho parece ter sido uma versão das *Elegias Romanas* de Goethe — obra de aplicação formal que o encaminhou para a poesia. A partir de 1889 publicou sucessivos volumes de versos, com grande perfeição lírica, mas em que se vai dilatando pouco a pouco o sentimento inquieto da verdade e do erro: O

(Continua na página 9)



HENRI ROUSSEAU — «A BODA» (1904).

# MUNDO LITERÁRIO

## SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 7 DE SETEMBRO DE 1946

Preço avulso 2\$50

Director

*Jaime Cortesão Casimiro*

Editor:

*Luis de Sousa Rebelo*

Corpo directivo:

*Adolfo Casais Monteiro, Emil Andersen e Jaime Cortesão Casimiro*

Propriedade da

EDITORIAL CONFLUÊNCIA, LDA.

Redacção e Administração:

*Av. da República, 48-B Lisboa N.*

Composição e impressão:

*Imprensa Libânio da Silva — Travessa do Fala-Só, 24 — Telef. 2 2504*

SAI TODOS OS SÁBADOS

Distribuidores exclusivos em Portugal, Ilhas Adjacentes e Colónias: *Editorial Organizações, Lda. — Largo Trindade Coelho, 9-2° — Telef. 27 507 — Lisboa*Distribuidores exclusivos para o Brasil: *«Livros de Portugal, Lda» — Rua Gonçalves Dias, 62 — Rio de Janeiro.*

ESTE NÚMERO FOI VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA

### ASSINATURAS

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

12 números . . . . . 27\$50  
24 números . . . . . 53\$50

Assinatura de experiência:

6 números Esc. 15\$00

Portes do correio incluídos

PAGAMENTO ADIANTADO

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

# BIBLIOGRAFIA

**Acção.** «Semanário da vida portuguesa». Lisboa. N.ºs 276 a 279.

**A Comarca da Serfã.** Ano XI. N.ºs 498 a 500.

**A Defesa.** «Dar Deus a Portugal e Portugal a Deus». Évora. Ano XXIV. N.ºs 1220 a 1224.

**Aléo.** «Boletim de Edições Gama, Lda.». Lisboa. Ano IV. Série I V. N.ºs 38 a 43.

**A Nação.** «Semanário da actualidade política e literária». Lisboa. Ano I. N.ºs 24 a 27.

**A Rebeca.** «Regionalismo e informação». Portalegre. Ano XXXI. N.ºs 1315 a 1398.

**A Voz Portalegrense.** «Heddomadário Pro-Portalegrense». Ano XV. N.ºs 752 a 755.

**Baliza.** «Diário gráfico de todos os desportos». Lisboa. Ano I. N.ºs 82 a 111.

**Correio de Abrantes.** Ano XXI. N.ºs 797 a 801.

**Correio do Vouga.** «Semanário Católico». Aveiro. Ano XVI. N.ºs 795 a 798.

**Liário do Alentejo.** «Porta-Voz regionalista». Beja. Ano XV. N.ºs 4333 a 4354.

**Ecos do Sameiro.** «Órgão oficial do Santuário de N. S. de Conceição de Monte Sameiro». Braga. Ano XXI. N.ºs 244-245.

**Ecos do Sul.** Vila Real de Sto. António. Ano IX. N.ºs 199-200.

**Ecos de Sintra.** «Semanário regionalista de informação e cultura». Ano XII. N.ºs 488 a 491.

**Fernandos de Portugal.** Lisboa. Boletim n.º 7. Julho-Agosto.

**Flor do Tâmega.** Amarante. Ano 61. N.ºs 3104 a 3118.

**Gazeta de Cantanhede.** «Semanário republicano». Ano XXX. N.ºs 1512 a 1514.

**Gazeta do Sul.** «Semanário». Montijo. Ano XVII. N.ºs 813 a 816.

**Independência de Ageda.** «Semanário republicano». Ano 42.º (2.ª série). N.ºs 789 a 792.

**Informação Literária.** «Revista mensal do movimento do livro português». Coimbra. Vol. I. N.ºs 5-7. Fevereiro a Abril. 3890.

**Jornal de Penafiel.** «Periódico republicano». Ano 60.º. N.ºs 19 a 21.

**Jornal do Médico.** «Semanário de ciências médicas, prática clínica e assuntos gerais e profissionais». Porto. 6.º Ano. VIII vol. N.ºs 183 a 187. 2800.

**Jornal de Elvas.** «Semanário regionalista». Ano 21.º. N.º 936.

**Jornal de Moura.** «Periódico republicano e regionalista». Ano XXV. N.ºs 924 a 928.

**Nature.** «Revista de saúde e educação física». Lisboa. Ano IV. Agosto 1946. N.º 36. 2800.

**Notícias da Huila.** «Bi-Semanário». Sá da Bandeira. Angola. Ano XVII. N.º 1442.

**O Almonda.** «Por Deus, pela Pátria, pela Família». Torres Novas. Ano XXVIII. N.ºe 1410 a 1413.

**O Castanhense.** «Jornal Regionalista». Castanheira-de-Pera. Ano X. N.ºs 324 a 326.

**O Castelvidense.** «Semanário regionalista. Defensor do Estado Novo». II Série. Ano XV. N.ºs 644 a 648.

**O Comércio de Póvoa da Varzim.** «Jornal republicano e defensor dos interesses locais». Ano 43.º. N.ºs 31 a 34.

**O Desforço.** «Semanário republicano». Fafe. Ano 53.º. N.ºs 2726 a 2728.

**O Despertar.** «Bi-Semanário republicano independente». Coimbra. Ano XXX. N.ºs 2973 a 2979.

**O Eco de Estremoz.** «Semanário noticioso, literário e regionalista». Ano 36.º. N.ºs 2292 a 2296.

**O Jornal de Estarreja.** Ano 59.º. N.ºs 2740 e 2741.

**O Eco de Reguengos.** «Semanário Regionalista e independente». Ano XXXV. II série. N.ºs 690 a 693.

**O Globo.** «Actualidades-Critica-Divulgação Cultural». Quinzenário. Lisboa. N.ºs 4 e 5. 1850.

**O Jornal de Cabeceiras.** Cabeceiras de Basto. Ano 28.º. N.ºs 1400 a 1403.

**O Jornal de Felgueiras.** «Folha livre». Ano 35.º. N.ºs 1780 a 1783.

**O Jornal Lusitano.** «Pelo Povo Lusitano». Porto. Ano XV. N.º 61 (3.ª série).

**O Lar do Médico.** «Suplemento (mensal)». ao N.º 183 do «Jornal do Médico». Porto. N.º 36.

**O Lusitano.** «Bi-semanário». Funchal. Madeira. Ano I. N.º 16.

**O Montemorense.** «Publicação semanal». Montemor-o-Novo. Ano XV. N.ºs 758 a 763.

**O Tripeiro.** «Do Porto-Pelo Porto. Revista mensal de divulgação e cultura». Porto. V série. Ano II. N.ºs 2 e 3 (Junho e Julho). 5800.

**Os Ridículos.** Ano 42.º. N.º 4223 a 4230.

**Paru.** «L'actualité littéraire. Revue mensuelle». Aout 1946. N.º 21. Les Éditions Odile Pâté. Mónaco.

**Política Nova.** «Órgão da comissão distrital da União Nacional». Viseu. Ano XI. N.ºs 550 e 551.

**Reconquista.** Castelo Branco. Ano II. N.ºs 65 a 68.

**Região de Leiria.** «Semanário». Ano XI. N.ºs 497 a 501.

**Revista Transtagana.** Évora. Ano XIII. N.ºs 147-148.

**Seara Nova.** «Revista de doutrina e crítica». Lisboa. Ano XXV. N.ºs 994 a 995. 2850.

**Semana Tirsense.** Santo Tirso. Ano XLVIII. N.ºs 2438 a 2444.

**Sol.** Semanário. Lisboa. Ano V. N.ºs 74 a 77. 1800.

**The Anglo-Portuguese News.** «Quinzenário». Lisboa. N.º 355.

**Vida Mundial Ilustrada.** «Semanário gráfico de actualidades». Ano VI. N.ºs 270 a 274. 2800.

**Voga.** «Revista mensal». N.º 33. 3.º Ano. Julho de 1946. 5800.

## ANTOLOGIA DE AUTORES PORTUGUESES E ESTRANGEIROS

### POESIA

Volumes publicados:

RABINDRANATH TAGORE

Introdução, selecção e tradução de

Augusto Casimiro

\*

FERNANDO PESSOA

(Ele mesmo, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Alvaro de Campos)

2.ª Edição

\*

JULES SUPERVIELLE

Estudo crítico e selecção de Adolfo Casais Monteiro

A sair:

JORGE DE LIMA

WALT WITHMAN

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, etc.

Outras edições

ADOLFO CASAIS MONTEIRO

EUROPA

Poema

\*

CARTAS DE FERNANDO PESSOA A A. C. RODRIGUES

|||||

EDITORIAL CONFLUÊNCIA, LDA.



## “REGULAX”

O MELHOR REGULADOR  
DOS INTESTINOS

EVITA A PRISÃO DE  
VENTRE

—  
VENDE-SE EM TODAS AS  
FARMÁCIAS

## INTERPRETAÇÕES E JUÍZOS

## DA FALSA NATURALIDADE EM POESIA E O EXEMPLO DE MANUEL BANDEIRA

POR JOÃO GASPAR SIMÕES

CONTA Bulhão Pato nas suas *Memórias* que um dia João de Lemos e outros amigos seus intimaram um prosador da sua roda, Manuel Maria da Silva Bruschy, personagem hoje inteiramente esquecida, que nunca em sua vida fizera versos, a que escrevesse pelo menos um. O intimado fechou-se no quarto, sentou-se à mesa, queimando cigarros sobre cigarros, levantou-se, voltou a sentar-se, e, por fim, esgaseado, os cabelos revoltos, as faces ardentes, correu junto dos amigos, exclamando: «Aqui está!» E leu o verso que escrevera, o qual rezava assim:

«*Nem a todos é dado versos fazer.*»

Encarando-o com lástima, João de Lemos comentou: «O homem! se pões:

*Nem a todos é dado fazer versos*

tinhas campado!»

Grande foi a surpresa do infeliz poeta, pois, puxando de outro papel da algibeira, mostrou ter sido essa a primeira forma do verso irremediavelmente coxo. Tão natural lhe tinha saído que ele não pôde acreditar que fosse poesia. Desprovido de sensibilidade rítmica, mas consciente de que a poesia é coisa diversa da prosa, a única maneira de se dar a si mesmo a ilusão de que era poeta encontrou-a apenas naquela infeliz inversão verbal.

Esta anedota tem o seu sabor. Entre as várias lições que dela se podem extrair, uma se nos afigura digna de comentário. O conceito de poesia, prova-o a historietta contada por Bulhão Pato, anda sempre ligado a uma certa convenção. Não há poesia que não seja convencional. E isto o atesta a boa fé do tal Bruschy, pois, conquanto, em verdade, esteja errado o verso que exibiu aos seus amigos, é esse e não o outro, o que prudentemente escondeu, que realmente se aparenta com os versos correntes no seu tempo. Embora João de Lemos lhe tivesse feito ver que esse era o que estava certo, a verdade é que o próprio cantor da *Lua de Londres* nunca teria ousado mostrar aos seus leitores um verso tão indecentemente natural.

Poesia e natural, poesia e desprevenção, poesia e vulgaridade, eis coisas que nunca se deram bem. Certo é estarmos emergindo neste momento de uma fase em que os poetas tiveram a veleidade de se julgar perfeitamente naturais. Sob a

égide de Alvaro de Campos, entre outros, lançou-se a poesia dos últimos dez anos numa espécie de devassidão do natural, que chegou a persuadir os poetas desse período que eram eles os primeiros a fazer versos não convencionais. Que o seu erro é irremediável prova-se facilmente mostrando-lhes como as suas composições são convencionalmente vulgares ou convencionalmente não convencionais. Onde há convenção não pode haver verdadeira naturalidade.

Condição intrínseca da poesia, o convencional que rege as suas manifestações é, porém, tanto mais *criador* quanto mais directamente comandado por uma convenção que transcenda as próprias condições parciais da poesia como género literário. Melhor: convencional como é toda a expressão literária, reflexo de uma mais vasta convenção que é a própria linguagem humana, é a poesia que se integra numa tradição ao mesmo tempo linguística e psicológica peculiar a uma determinada raça que está em condições de exprimir o mais *naturalmente* a íntima naturalidade do poeta que se subordina, como não pode deixar de ser, a uma convenção: a da própria poesia como género literário.

Estamos, portanto, em frente de um novo problema. Se é certo que o homem procura acima de tudo servir-se da literatura como de uma forma capaz de exprimir a sua íntima realidade humana, e, por conseguinte, fazendo dela uma disciplina subordinada às realidades psicológicas que exprime, a verdade é que entre o homem e a literatura, duas entidades de natureza diferente, forçoso é existir um acôrdo baseado na diversidade das suas diferentes naturezas. Tem o homem de transigir com as leis que regem a expressão escrita, uma vez que estas leis não são arbitrarias, mas fundamentadas em realidades consubstanciais à própria literatura, e tem a própria literatura de sujeitar-se ao homem na medida em que este se transforma e consigo vai transformando as condições da expressão literária. Profundamente interdependentes, a literatura e o homem são um espelho mútuo: o que um é a outra reflecte. Todavia, a qualidade do espelho é inalterável. O facto constante nesta variável é o espelho, o qual, aliás, não é independente quer do homem quer da literatura, uma vez que *está* no próprio homem ou na própria literatura.

Esta *invariante* é dada pelo génio do homem que criou a sua literatura, visto que o homem é anterior a ela e esta, uma vez criada, impõe certos limites ao génio do homem que a criou. Daqui a existência daquilo que se costuma chamar génio nacional, tradição, casticismo ou intra-história. Todas as literaturas dignas deste nome têm os seus limites, os quais lhes são ditados pelas condições em que os séculos moldaram a expressão peculiar a um certo número de homens: a uma certa raça, a uma certa casta, a uma certa sociedade física e moralmente trabalhada pela história, pelas condições geográficas, pelos recursos económicos, pelo estilo de vida, pela estrutura psicológica, pela formação cultural, pelas concepções religiosas.

Sempre que uma sensibilidade nova aborda a expressão poética fá-lo convencida de que queimou as pontes que a ligavam ao passado. Mas a verdade é que essa sensibilidade nova para o ser deveras tem de demonstrar constituir uma nova realidade poética, pois pode não passar de uma fugaz interferência humana num campo onde o humano não pode subsistir senão no medida em que se adapta às condições convencionais da arte através da qual pretende exprimir-se. Foi assim que nos últimos vinte anos vimos chegar ao reino da poesia personalidades incontestavelmente novas que nada fizeram como poetas. Não obstante a originalidade própria, a poesia, como género literário, foi-lhes vedada. Faltou-lhes exactamente aquele ponto de relação com os poetas mortos, de que fala T. S. Eliot, mercê do qual se estabeleceu uma espécie de conspiração da história entre o presente e o passado, entre as convenções de hoje e as de ontem, entre o que hoje é poesia e o que ontem como tal era considerado.

Na herança de Álvaro de Campos largamente partilhada pelos poetas da última década há um equívoco. Foi, na verdade, o poeta da *Ode Marítima*, o principal responsável desse caudal de falsa naturalidade que jorrou do estro dos poetas portugueses no decurso dos últimos anos. Mas que «naturalidade» era a naturalidade de Álvaro de Campos? Eis o que ainda não houve o cuidado de ponderar. Com efeito, tão pouco natural é a expressão *fluente* das composições do poeta da *Ode Marítima* que Álvaro de Campos é uma contrafacção: não é uma personalidade espontânea. Quer dizer: na génese da poesia do cantor do *Aniversário*

havia uma convenção fundamental. É certo que era uma convenção de ordem psicológica, não de ordem poética propriamente dita, pois Fernando Pessoa, para compor, *naturalmente*, os versos de Alvaro de Campos, principiava por se revestir dos atributos convencionais de uma entidade psicológica a que dera o nome de Alvaro de Campos. Daqui que a poesia escrita pela personalidade convencional que adoptara a forma livre para se exprimir como poeta não seja tal uma poesia *inconvenicional*, natural ou despreconcebida. É-o aparentemente, é-o como forma, não como essência.

Os poetas que depois do autor da *Ode Marítima* se abandonaram entre nós à falsa naturalidade de uma poesia em cuja gênese se não palpa qualquer espécie de convenção esteticamente premeditada caíram num logro. Negaram a própria poesia, a qual, mesmo quando é *natural*, repousa sobre uma convenção. Não se conhece na história da poesia portuguesa filiação capaz de justificar a «naturalidade» assumida pelas composições de tais poetas, uma vez que não há na história da poesia portuguesa, inclusivamente no caso de Alvaro de Campos, um precedente que a justifique.

Este fenómeno não é, porém, exclusivamente português. O Brasil também o conhece. Conhecem-no os países onde não há uma estrutura poética tradicional profundamente arraigada. Mas na França, na Espanha ou na Inglaterra, a «naturalidade» da poesia, e por «naturalidade» designamos toda a expressão poética em que a voz do poeta prefere o seu tom corrente ao tom estruturado pelas formas tradicionais, faz-se acompanhar, nos seus representantes genuínos, por uma como que superação intelectual da própria naturalidade. Não é da naturalidade de um T. S. Eliot, nas suas poesias do *East Coker*, ou de um Supervielle, em certas das suas composições das *Gravitations*, que eu falo: essa é uma naturalidade condicionada por uma valorização prévia dos próprios temas. O facto de em certas poesias não comparecer a convenção formal que retém, concentra e apura o fluxo poético, não significa que essas poesias não obedeam a uma íntima saturação de ordem emocional ou intelectual capaz de lhe conferir o mesmo prestígio. A «naturalidade» que denuncio é outra. É a naturalidade sem dignidade, a naturalidade sem altura, que tão bem conhecem as poesias portuguesa e brasileira, entre nós, graças, em grande parte, a uma falsa interpretação da obra de Alvaro de Campos e, no Brasil, mercê de uma influência estrangeira mal assimilada.

Sim, é neste ponto que se me afigura oportuno tornar responsável da falsa poesia que se escreve em Portugal e no Brasil o conhecimento da obra de certos poetas estrangeiros não acompanhado da necessária assimilação do génio que preside à formação dessas obras. Já Shelley o

dizia: não se podem traduzir os poetas. Toda a tradução é uma traição. Pois o nosso tempo cultiva a tradução. A ausência de características formais rígidas é um convite aos tradutores. Quando Manuel Bandeira se inspira em Verlaine, Barrett Browning ou Christina Rossetti não trai — assimila, adopta, recria, reconstitui o génio de cada um desses poetas segundo a estrutura tradicional da poesia brasileira (ou portuguesa). E, assim, parafraseando o génio de Browning, Bandeira é português, perdão, é brasileiro:

*As minhas ta-tas! Todas elas frio,  
Mudo e morto papel! No entanto agora  
Lendo-as, entre as mãos trémulo o fio  
Da vida eis que retomo hora por hora.*

Não lhe seguem os passos aqueles que traduzindo ou lendo os poetas de outras línguas, sobretudo os de aparente verso livre, os aceitam antes de submetê-los a uma prévia adaptação ao génio próprio. Os versos de Rainer-Maria Rilke escritos em francês ou as traduções portuguesas de poetas como T. S. Eliot prestam-se perigosamente a indicar um falso caminho à nossa poesia.

Entre nós, todavia, lá está Alvaro de Campos como supremo responsável. No Brasil não houve um tão alto mestre. Sem um mestre tão prestigioso e com uma tradição muito menos firme do que a nossa, os poetas brasileiros dos últimos anos resvalaram facilmente para a «naturalidade» vazia, para a naturalidade vulgar, para a «naturalidade» simples tradução à letra daquilo que em si mesmo é incompatível com qualquer espécie de literalismo: a poesia. Daí os documentos tristemente inexpressivos que de vez em quando nos chegam de lá. É certo que se adivinha já uma reacção. E, entre os que reagem, alguns se encaminham hoje para uma solução prestigiosa. É ver o livro de Odorico Tavares, onde, a par da composição «natural» sem carácter, rompe, de onde em onde, uma forma poética na qual as virtualidades líricas do autor de *Poesias* se condensam e purificam, precisamente por que se furtam ao *natural traduzido* e se integram no *natural* autêntico, no *natural* construído, no natural herdado, no natural superação do próprio convencional necessário. E, assim, se Odorico Tavares, por um lado, cultiva o natural de falsa estirpe, dizendo:

*De que me serve esta calma absoluta,  
esta serenidade que parece não ter fim?  
De que me serve este acabar de desesperos e  
insatisfações?*

*Como poderei chegar ao fim da viagem,  
se vou viajando agora pelo Mar Morto?*

por outro, experimenta *convencionar*

**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.**

a sua inspiração, ou seja, retomar os cânones tradicionais, enchendo-os de um significado moderno, como, por exemplo:

*Quem me canta esta canção?  
É uma canção de ninar.  
Minha mãe por que não veio?  
Meu pai por que não está?  
Desci serra, subi monte,  
os dois eu fui procurar;  
andei na serra do Vira,  
saí na serra do Mar;  
foi de balde a minha busca,  
lá ninguém os viu passar,  
no rochedo do Pra-Vir  
ou na praia do Alagar.*

É certo que o fundo popular não é indispensável ao culto essencial da poesia. Não é o regresso ao romancismo que resgatará a poesia brasileira do falso natural. Aliás, os brasileiros sabem-no perfeitamente, eles que contam entre os seus grandes poetas modernos não «naturais» — e esta expressão é sempre aqui usada num sentido já definido — nomes como os de Cecília Meireles, Ribeiro Couto ou Manuel Bandeira. A lição deste último é exemplar. Ninguém lhe regateia no Brasil a sua categoria de grande poeta nacional, posto o cantor de *Libertinagem* seja um dos mais sólidos representantes de uma tradição poética que se entronca em Camões, Bernardim, Rodrigues Lobo, Gonzaga, Almeida Garrett, António Nobre, Cesário Verde e Camilo Pessanha. Isto quer dizer que Manuel Bandeira encontrou o filão do génio poético da sua língua, e está neste momento explorando a sua alma de brasileiro ao ritmo de uma *convenção* que lhe permite ao mesmo tempo encontrar-se como homem do Brasil e como poeta de uma língua secular. Daí essa espécie de virtuosismo com que ele brinca com a sua própria liberdade de poeta, dando-nos a cada momento a sensação de que se vai despenhar do arame em que se bamboleia com um guarda sol aberto, ligeiro e destemido, infantil e desdenhoso. Simplesmente o arame sobre que desliza tem a resistência que lhe dá uma tradição tão velha como os Cancioneiros, e Manuel Bandeira sabe que um equilibrista de estirpe não cai, sobretudo quando tem na mão uma marimba tão fiel como aquela que o poeta da *Estrela da Manhã* exhibe, floreteando, no alto do seu estro genial. Sim genial. Manuel Bandeira é talvez o único poeta do Brasil em cuja inspiração pulsa, por vezes, o sangue do próprio génio. E, sempre como quem brinca, Manuel Bandeira ora canta em ritmos clássicos, elegiacamente:

*Amanhã que é dia dos mortos  
Vai ao cemitério. Vai  
E procura entre as sepulturas  
A sepultura de meu pai.*

*Leva três rosas bem bonitas.  
Ajoelha e reza uma oração.  
Não pelo pai, mas pelo filho:  
O filho tem mais precisão.*

*O que resta de mim na vida  
É a amargura do que sofri.  
Pois nada quero, nada espero,  
E em verdade estou morto ali.*

# HENRI ROUSSEAU

## «LE DOUANIER»

(Continuação da página 1)

nal. O banquete foi uma consagração. E também uma mistificação. Pois não era esta obrigatória para os frequentadores do «Bateau Lavoisier»?

Rousseau morreu num leito de hospital. O seu túmulo tem como inscrição fúnebre um poema-epitáfio de Apollinaire, gravado pelo escultor Brancusi:

*Gentil Rousseau tu nos escutas  
Nós te saudamos  
Delaunay, sua mulher, Quenal e eu,  
Deixa-nos passar sem imposto na alfândega  
do céu  
Levamos-te pincéis, telas e tintas  
Para que consagres teus sagrados ócios na  
eterna luz  
A pintar, como se fizesses meu retrato,  
O rosto das estrelas.*

Tudo isto é sabido. O que, porém, se ignora, e ignorará provavelmente sempre, é a maneira como este autodidata se formou e aperfeiçoou no estudo da sua arte.

Rousseau é um pintor popular. Numa época como o séc. XIX, o folclore, por saboroso que seja, não gera mais que uma arte menor, provincial ou rústica. Está em atraso em relação ao seu tempo, abunda em arcaísmos e explora fórmulas gastas

e regastas. Mas, com Rousseau, invertem-se os papeis. É um pintor de domingo, na expressão dos laureados oficiais, um habilidoso, um novo primitivo, um modesto artífice do pincel, que, apesar das numerosas deficiências de desenho, reconduz a arte francesa do seu tempo às fontes naturais e, abrindo um caminho novo, restabelece o perdido equilíbrio.

Para Courteline, a obra de Rousseau não passava de divertimento. Mais tarde, foi considerada uma curiosidade. Depois, descobriu-se o seu conteúdo poético. E, desde então, julgam-na uma janela aberta para o sonho. Rousseau, o simplório, é com efeito, um dos raros pintores modernos que manteve intacto o sentido do maravilhoso. A sua fantasmagórica *Cigana adormecida*, a *Encantadora de serpentes*, os *Macacos com laranjas*, os *Bosques Tropicais* são algo mais que temas exóticos ou convites a longas viagens até às ilhas afortunadas. São tapeçarias, cuja trama é constituída por uma intensa rede de tons locais de rica e densa matéria. Não falemos, já, do criador de estampas, que vê o universo com os olhos da alma, e restitui todo o antigo prestígio à rainha das facultades, a imaginação. Para os jovens que nascem para a

pintura e para os que sabem ver, a obra do «Douanier» é uma lição de coisas de outra classe. O seu saber de ofício, a sua técnica manual de uma perspicácia e segurança sem par entre os seus contemporâneos, o aca-



HENRI ROUSSEAU — «NO PARQUE MONTSOURIS» (1895)

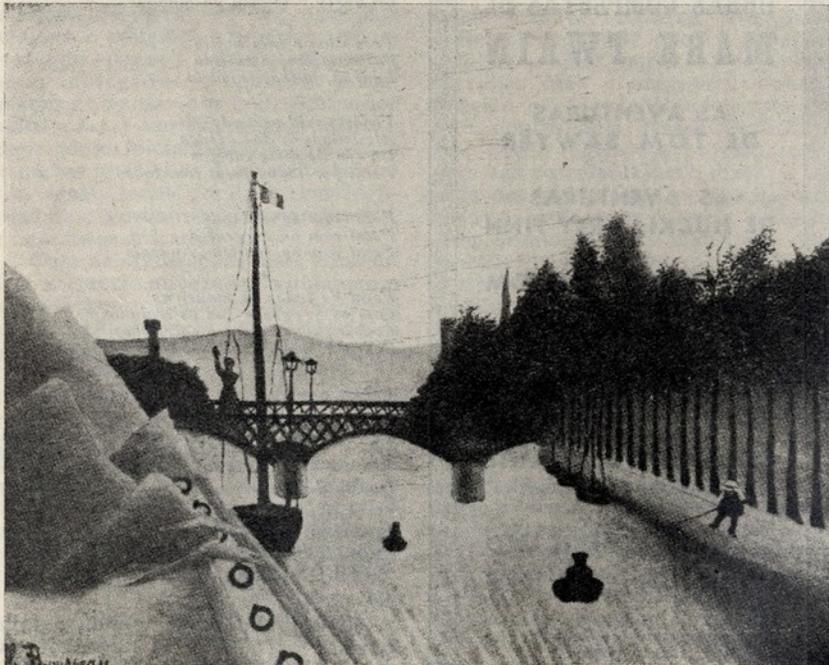
bamento impecável e as linhas de uma finura há muito esquecida, fazem recordar os mestres franceses do século XV.

Rousseau compõe os seus quadros como um iluminador. Tem a mesma pureza, a mesma consciência, a mesma paciência, aplicação e gosto pelo pormenor. Mas nunca procede como um miniaturista. Vê em grande, e trata com largueza os seus temas.

A Exposição do Palácio de Belas Artes de Paris põe em relevo de maneira surpreendente, a filiação «gótica» do «Douanier». A *Boda* e a *Calche do tio Juniet* formam, com a *Guerra*, quadro perturbador e até agora desconhecido, o essencial da exposição, discutível sob outros aspectos.

A *Guerra* é uma revelação! Os corpos marmóreos, devorados por corvos, o cavalo de um negro opaco, o céu azul-turquesa com nuvens róseas, não deixam de evidenciar certa analogia com as ásperas harmonias de Jean Fouquet.

Na desordem da pintura actual, um quadro como esse é, seja qual for a sua origem, uma chamada à ordem. É também uma seta indicadora. A obra do «Douanier» não é, como se supôs, um exemplo de candura e santa ignorância. É um vivo exemplo de perfeição, disciplina, amor e compreensão das leis da pintura.



HENRI ROUSSEAU — «PASSERELLE À PASSY» (1895)

# UM "SIMPLES" CONTRA OS "SNOBES" INTERPRETAÇÕES E JUÍZOS

POR PHILIPPE SOUPAULT

ERA um homem extremamente simples, encantador e bom, mas de um orgulho, embora justificado, desmedido. Este orgulho que ingênuamente se exhibia levava mesmo os melhores amigos do pintor a supô-lo vaidoso, ou doido, ou parvo. Guillaume Apollinaire, talvez um dos poucos a bem compreender a importância e valor da arte de Rousseau, não foi, todavia, capaz de eximir-se a rir, por uma tendência para o disfrute, daqueles que troçavam do «Douanier». Mas, ao enganá-los, não soube deixar de enganar o pintor, sempre pronto, e com razão, a tomar a sério quanto lhe dissessem até os mais ofensivos elogios.

E' impossível negar a grandeza de Rousseau, se, ao estudar-lhe as obras tivermos em conta que a sua pintura contradizia prematuramente (uma vez que o impressionismo, Cézanne e Van Gogh ainda não eram aceites) as tendências da pintura dessa época, pelo menos daquela a que os mais independentes e pertinentes críticos e o público menos ignaro e melhor disposto se tinham tão custosamente «habitado». Lembremo-nos de que pintores como Vuillard e Bonnard continuaram, por dezenas de anos, a afirmar uma tendência diametralmente oposta à de Rousseau.

Por mim, não conheço documento mais comovedor, mais desarmante e que melhor justifique a especial atenção devida a Henri Rousseau, que uma nota biográfica por ele própria redigida em 1894. Nesse ano, um publicista, Gérard Coutances, publicava uma obra intitulada *Retrato do próprio século* (o que não era um mau título), consagrado aos poetas e prozadores dessa época — cerca de duzentas notas, mais ou menos judiciosamente seleccionadas, escritas por Stéphane Mallarmé, Charles Morice, Roger Marx, Jacques des Gachous, Frantz Jourdain, Émile Michelet, Léon Bloy, Paul Verlaine, Henri de Régnier e Jules Renard. Um segundo volume devia seguir-se a esse, dedicado aos artistas, pintores e esculptores. Rousseau, quando soube do projecto, — e temos de reconhecer neste «feito» uma manifestação do seu «natural» orgulho — apareceu, uma manhã, no rés-do-chão da Rue Jacquier, em Paris, onde funcionava a tipografia de Edmond Girard. Trazia o seu retrato à pena, desenhado por ele próprio e representando-o com uma expressão dolorosa perdida na «barba selvática». E, ao lado do retrato, esta biografia, da qual destaco os seguintes fragmentos:

«Nascido em Laval, em 1844, foi obrigado, pela falta de meios de seu país, a seguir inicialmente uma carreira diferente da que os seus gostos artísticos lhe apontavam.

«Só em 1885 começou a dedicar-se à arte, após muitas desilusões, sozinho, sem mais mestres que a natureza e com alguns conselhos de Gérôme e Clément. As suas duas primeiras criações foram enviadas ao Salão dos Campos Eliseos, e intitulavam-se: *Dança italiana* e *Pôr do Sol*...

«Após bem duras provações é que conseguiu ser reconhecido pelos artistas que o rodeavam. Tem-se aperfeiçoado cada vez mais no género original que adoptou, e está a tornar-se um dos nossos melhores pintores realistas...»

Reler estas linhas em 1946, quando os negociantes de quadros vendem a peso de ouro a mínima obra do «Douanier» Rousseau, agora que os snobes se precipitam para serem vistos diante dos seus quadros, faz pura e simplesmente ranger os dentes.

De um artigo de Philippe Soupault em *Lettres Françaises* de 26 de Julho.

## A N U N C I E M MUNDO LITERÁRIO

### OBRAS COMPLETAS DE MARK TWAIN

#### I AS AVENTURAS DE TOM SAWYER

#### II AS AVENTURAS DE HUCKLEBERRY FINN

#### III AS VIAGENS DE TOM SAWYER

#### IV O PRÍNCIPE E O POBRE

A APARECER:

#### V O ROUBO DO ELEFANTE BRANCO

#### VI O CONDE AMERICANO

Grças a esta iniciativa da  
INQUÉRITO

as obras do mais genial escritor  
americano estão hoje ao alcance de  
toda a gente

(Conclusão da página 4)

ora, em ritmos livres, mas não falsamente «naturais», e num humor todo seu, profere:

*Por um lado te vejo como um seio murcho  
Pelo outro como um ventre de cujo embigo  
pende ainda o cordão placentário  
És vermelha como o amor divino*

*Dentro de ti em pequenas pevides  
Palpita a vida prodigiosa  
Infinitamente*

*E quedas tão simples  
Ao lado de um talher  
Num quarto pobre de hotel,*

ora reúne, numa só fase, liberdade, sujeição, humor, fantasia, cantando, completamente, íntegro, ele Manuel Bandeira, ela a poesia portuguesa, ele o génio brasileiro que desponta, naquela transcendente *naturalidade* que é a única admissível em poesia, num tom absolutamente inconfundível, perpétuamente poético e humano:

*Eu quero a estrela da manhã  
Onde está a estrela da manhã?  
Meus amigos meus inimigos  
Procurem a estrela da manhã*

*Ela desapareceu ia nua  
Desapareceu com quem?  
Procurem por toda a parte*

*Digam que sou um homem sem orgulho  
Um homem que aceita tudo  
Que me importa?  
Eu quero a estrela da manhã*

*Três dias e três noites  
Fui assassino e suicida  
Ladrão, pulha, falsário*

*Virgem mal-sexuada  
Atribuladora dos aflitos  
Girafa de duas cabeças  
Pecai por todos pecai com todos*

*Pecai com os malandros  
Pecai com os sargentos  
Pecai com os fuzileiros navais*

*Pecai de todas as maneiras  
Com os gregos e com os troianos  
Com o padre e com o sacristão  
Com o leproso do Pouso Alto*

*Depois comigo*

*Te esperarei com mafuas novenas cavalhadas  
comerei terra e direi coisas  
de uma ternura tão simples  
Que tu desfalecerás*

*Procurem por toda a parte  
Pura ou degradada até à última baixeza  
Eu quero a estrela da manhã.*

Eis a grande lição evolucionar em poesia: permitir uma liberdade em que a naturalidade nunca é prosaica.

JOÃO GASPAR SIMÕES

# S O B R E A P O E S I A D E M U R I L O M E N D E S

por Mário de Andrade

O problema poético de Murilo Mendes por muitas partes deixa de ser pessoal, para se confundir com o da própria poesia. Tendo estreado já com uma colecção importante de poemas foi possível, em seguida, perceber que Murilo Mendes ainda não estava muito fixo no seu destino criador. E' que, de início, tanto a poesia como o trocadilho, e o jôgo-de-espírito são parentes por bastardia, derivando todos eles, junto com a ciência, de uma contemplatividade profundamente intuicionante e definidora. Para verificarmos esta identidade definidora inicial tanto da ciência como de poesia e jôgo-de-espírito, basta observar a convenção «um e um são dois» que, enquanto crítica define por abstracção e é ciência; como fusão, define por lirismo e é encantação, é magia, é vaticínio (vate), e portanto é poesia; e ao mesmo tempo não passa de um jôgo verbal, por ser uma definição eminentemente corruptora da realidade. «Dois! Que «dois»? Não há «dois!» gritava o meu amigo filósofo. Entre os povos primitivos, tanto ciência como poesia, a bem dizer existem confundidas com a encantação e a magia. E são aferradamente trocadilhescas. Se não bastasse a onomatopéia, que é a base mesma da conceituação primitiva das coisas, quem quer analise as fórmulas de afirmar, de curar ou de rezar das magias e religiões primárias (transvazando para a liturgia das mais altas religiões e para o mecanismo de pensar dos mais profundos místicos...) verificará sem dificuldade como, inicialmente, algumas das criações mais altas do espírito humano, senão todas, foram meras logomaquias, verbalismos assombrados, minuciosos trocadilhos.

Com as civilizações mais adiantadas, a ciência enveredou nitidamente no seu rumo definidor, aterrada no pensamento lógico; mas poesia e jôgo-de-espírito continuaram de mãos dadas, muitos vezes dormindo no mesmo incestuoso leito. E o trágico é que, justo nos momentos em que a poesia tenta mais enérgicamente se definir em suas essências, mais ela se entrega ao incesto, mais se prende à volubilidade das palavras, aos jôgos-de-espírito e aos trocadilhos. É lembrar Rimbaud, Laforgue. É lembrar as pesquisas da poesia contemporânea. E é curioso constatar que os povos mais intimamente dotados de lirismo são ao mesmo tempo os menos sensíveis a estes estouros pesquisadores do essencial poético.

Não se compreenderia um fenó-

meno Rimbaud na Inglaterra, nem um caso Guilherme Apollinaire em Portugal, porque estes povos, sendo líricos por natureza, jamais necessitaram de revoltas antilogísticas tão exasperadas para se reintegrar na poesia.

Murilo Mendes, entre nós, vem se demonstrando como um aferrado e unilateral pesquisador de poesia. Tem pesquisado e muito, mas somente no sentido de encontrar uma essência — não fosse ele um dos inventores do «Essencialismo» que andou pilotando com bastante engenho neste mar tenebroso. Ora, depois do livro de estreita, com alguma inquietação vi Murilo Mendes soçobrar no jôgo-de-espírito e na própria piada, com os romances cómicos inspirados na história do Brasil. Assim, o primeiro livro não fora ainda uma definição, como não o serão, logo em seguida, as pesquisas teóricas bem mais sérias do Essencialismo. O que fixou Murilo Mendes, a meu ver, foi a religião, que ele herdou desse amigo tirânico que foi Ismael Nery. A religião dando valor ao tempo e organizando a eternidade, colocou o poeta dentro do alto espiritualismo da sua poesia.

E aqui sou obrigado a ressaltar um lado que me parece desagradável no catolicismo de Murilo Mendes, a sua falta de... universalidade. Tenho a certeza que este católico se deseja perfeitamente ortodoxo. Por outro lado, não esqueço que se pode ser católico e falar inglês ou jogar nas corridas. Mas o «regionalismo» da religião de Murilo Mendes está em que, dentro dela, Nossa Senhora é que fala o inglês e o próprio Jeová joga nas corridas. Quero dizer: a atitude desenvolta que o poeta usa nos seus poemas para com a religião, além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacrônicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias.

Não tenho intenção de insinuar seja insincero este poeta; inquieta-me apenas a sua complacência com o moderno e a confusão de sentimentos. Por confusão de sentimentos entendo aqui a identificação de sentimentos profanos com os religiosos, identificação principalmente de ordem sexual. A Igreja apresenta-se como uma grande mulher que o poeta lança como rival da sua bem-amada. Noutra poesia ela é a «Igreja Mulher»

toda em curvas que abraça com ternura. Cristo, numa litania delirante, é apelidado «Eros Christus». Por outro lado, os jôgos verbais manifestam-se frequentemente, justificados aliás, pelo estado de delírio em que tal poesia é concebida, raro porém se entregando a simples trocadilhos. Mas de um destes trocados Murilo Mendes vai tirar uma das invenções mais esplêndidamente confusionistas do poema. O seu amor irrealizado proíbe-lhe o conhecimento completo da bem-amada, conhecimento que uma paixão assim tão prodigiosa exige: «Ter um conhecimento de ti que nem tu mesma possuis». Ora esse meio desconhecimento, aliado à exigência de castigar a amada naquilo em que ela não concorda com o ideal («Eu quisera te destruir para te construir uma outra criatura — Para fazer nascer de ti uma outra forma inda mais perfeita»), deram ao poeta uma ânsia de definir, que enche os versos de títulos, de nomes, de apelidos por vezes esplêndidos. A amada é conjuntamente Regina e Berenice; é deusa, é a «adorável pessoa», é a devoradora, a complexa, a desordenada, etc., mas é ao mesmo tempo um «misto de demônia, atriz e colegial». Sempre um largo jôgo de palavras, vermelhamente lírico: o poeta precisa agarrar, possuir, definir, em sua apreensão, essa dona incontável e contraditória, «desordenada»; e então o delírio classificador vai culminar naquele trocadilho vibratíssimo, não sei a que tempestades de tragédia herética nos atirando, que é a identificação da amada como Cristo:

*«Eros !  
Eros Christus !  
Eros Christina !  
Kyrie !  
Kyrie eleison !»*

E o poeta passa a nomear a amada, a sua Christina. Aliás, esta identificação do ideal religioso com o profano já se apresentara quase fatal, desde o final de «Ecclesia», que é também um jôgo de palavras, por associação de imagens.

O próprio poeta sente que o seu misticismo devastador (religião é coisa construtiva, social) não é a religião dos padres, embora ele não esteja longe de ser um apologista. Dessa inquietação («inquietação» é pouco para lírico tão veemente), desse desespero vêm as características essenciais da religiosidade deste livro: a sexualidade com que o poeta se atira sobre a religião, a Igreja, a Divindade com um verdadeiro instinto de posse física, a predominante colaboração do pecado; a abjecção de si mesmo. «Eu me aponto com o dedo à exe-

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.

criação de todos — E à minha própria execração». Gritos destes são frequentes (pp. 36, 29, 14, 26); e ainda derivam da mesma abjeção, o magnífico poema do «Meu Duplo» e a não menos admirável condenação da poesia:

*«A grandiosidade do mundo cresce em fogo na minha cabeça.*

*Pela força do espírito faço levantar o sol com um aceno.*

*Que adianta isto*

*Se não tenho nos meus braços a bela e misteriosa Regina?*

*Eu sinto crescer em mim e na minha vida A terrível e mórbida poesia que vem da irrealização.*

*Estou detestando esta grande poesia negativa».*

Não cito o final porque, meu Deus! é duma vulgaridade leitosa. Mas como se vê, o poeta apercebe-se de que levar ao pânico a poesia, é mórbido, é detestável. Ora, se não tenho os mesmos motivos para detestar esta «grande poesia negativa», reconheço que ela se conserva mais dentro do lirismo que da verdadeira poesia.

Esta é a observação técnica que o livro impõe. Ele apresenta-se cheio de pequenas falhas técnicas, provando despreocupação pelo artesanato. Se o que mais se salienta na religiosidade do poeta é a colaboração do pecado, havemos de convir que ele põe o pecado mais no espírito que na carne. Os elementos da perfeição técnica, os encantos da beleza formal estão muito abandonados. O verso-livre é correcto mas monótono, cortado exclusivamente pelas pausas das frases e das ideias. A linguagem é oralmente corrente, vazada em geral dentro do pensamento lógico: o poeta abandonou aquele seu saboroso jeito de dizer, tão carioca, do primeiro livro. O ritmo é bastante pobre, principalmente porque, pela altura do diapasão em que está, o poeta deu-lhe um movimento muito uniforme, sempre rápido. Quem ler ou disser lentamente qualquer poesia do livro, lhe destruirá o carácter. Às vezes há mesmo uma velocidade irrespirável. As frases não expiram: acabam. Mas novas frases lhes sucedem, montando umas nas outras, galopada tumultuária envolta numa polvadeira de gritos, imprecações, apóstrofes. E o movimento toma a textura de um pranto convulsivo. Tudo isto é belo, vigorosíssimo, mas não há descansos, não há pousos, isto é, não há combinação. É uma criação espontânea, derivada de uma fatalidade psicológica, e não de uma intenção artística. As pequenas falhas de habilidade rítmica são frequentes, como aquela proposição «de» («preciso de voltar») que torna capenga um verso de «O Exilado». De muita importância é a desatenção rítmica com que Murilo Mendes termina às vezes os seus poemas. Observe-se este final:

*«Por que atiras um pano negro na esvêla da mauhá,*

*Por que opões diante do meu espírito*

*A temporária Benêice à mulher eterna?*

*O meu duplo—ó meu irmão—ó Caim—eu preciso te matar!»*

Positivamente, no movimento em que o poeta vinha, este último verso não tem ritmo artístico nenhum, pura objurgatória em família, briga entre irmãos. O admirável «Patmos» termina:

*«O Princípio vem sobre as nuvens em fogo  
E clama para mim e para todo o universo;  
Tudo será perdoado aos que amaram muito!»*

Ora, eu garanto que o Princípio, da mesma forma que todas as forças místicas, tem o costume de falar em cadência e com muito ritmo, para que suas frases fiquem bem impressas na memória humanas. O Princípio repudiaria essa frase. (Conf. mais: pp. 100, 68, 96, 17, 78, 75).

Na sua procura da poesia essencial Murilo Mendes descuidou-se bastante do problema estético. «A poesia em Pânico» é um livro mais do lirismo que de arte. O poeta não foge às mais rudes banalidades, que chocam no meio de uma invenção lírica no geral rara e bem achada. É possível que o poeta trabalhe os seus poemas, porém será sempre em função do maior realismo da ideia, da maior eficiência do sentimento vivido, não será por certo em função da obra-de-arte. Enfim: sempre essa inflação do artista e esse esquecimento da obra-de-arte que vem sendo o maior engano estético desde o Romantismo até os nossos dias. Com um bocado mais de intenção artística, uma porção de rugas desapareceriam, versos inúteis, reuniões fáceis de palavras por contraste (igreja e bordel, três vezes aparecem enumerados juntos), banalidades ineficazes, terminologias transitórias, «o poeta é o fã da sua musa», que o essencialismo em que se vai deve julgar inaceitáveis. Mas como cabe sempre perguntar: Até que ponto o varrimento de tudo isso prejudicaria a grandeza mesma deste poema? Em verdade todo este cisco concorda com a higiene sentimental do livro e concorre para lhe dar o seu carácter. Murilo Mendes volta estranhamente ao rapsodismo das rezas inventadas na hora, das declarações improvisadas, dos apelos, e das apóstrofes irrompidas. Daí um vigor virulento, um tom de sinceridade, ou melhor, de espontaneidade, de uma percussão, de uma exatidão magníficas. Mas parece-me um grande exemplo que não deve ser seguido. Porque poesia não é essencial apenas pelo assunto. Porque poesia não é apenas lirismo. Porque a poesia não pode ficar nisso.

Tenho de salientar a importância decisória que assumiu, na religião do poeta, a colaboração do pecado. «Eu digo ao pecado: Tu és meu pai.» Noutra poesia, o lírico nos afirma que somos mais unidos pelo pecado que pela graça, para na «Danação» verificar:

*«A fulguração que me cerca vem do Satã  
Maldito das leis inocentes do mundo  
Não reconheço a paternidade divina»*

Creio que poucos terão assim posto em evidência, a parte integrante do pecado dentro do Catolicismo. Baseando a vida humana no pecado,

dando corpo de doutrina ao pecado original, tão frequente, como princípio escuso, em outras religiões mais primárias, o Catolicismo aceita o pecado como constância da religião e uma das suas bases terrestres. O pecado é mesmo uma das maiores forças da religião, porque, para os católicos, ele é mesmo uma espécie de morrer. É mesmo a própria imagem da morte, pois que ambos não passam de uma transição. Não sei quantas amarguras juntadas levaram Murilo Mendes à formidável estância «Viver Morrendo», mas creio que aí se contém toda a selvagem angústia que fez da convivência do pecado, isto é, da separação do convívio da Igreja, o próprio alimento deste convívio. A religião de Murilo Mendes se converteu, assim, quase apenas numa saudade da religião. E foi por isto que o xinguei de apologista...

Em todo o caso há uma verdade incontestável: Murilo Mendes conseguiu provar com expressão dura, infalível, mesmo genial, que entrando para o Catolicismo, não se entregara ao recurso de uma paz, porém, se dera conscientemente à grandeza de mais uma luta. Esta verdade, Lúcio Cardoso soube salientar muito bem na sua crítica percuciente ao livro. A conquista de uma religião, bem como, aliás, de qualquer verdade definidora do ser dentro de uma categoria social, tais conquistas não nos dão o sono, antes nos proporcionam o encontro do arcanjo com que iremos brigar a inteira noite.

Ora, fixado em seu conceito de poesia pela religião, eis que Murilo Mendes nos aparece agora fecundado pelo amor. Um amor insolúvel, ao que dizem os versos, mais uma ou outra luta que, unida à religiosa, torna «A Poesia em Pânico» tão excepcional, e a elevou a alturas tão excepcionais. Oh, como sabe amar essa gente mineira! Depois da pastoral de Marília (em que o vate, aliás, não era exactamente Mineiro...) vem agora a epopeia de uma outra mulher, «qu'il faut bénir et taire»:

*«Fui envolvido na tempestade do amor  
Tive que amar até antes do meu nascimento.  
Amor! Amor! palavra que cria e que consome os seres.  
Fogo, fogo do inferno! Melhor que o céu!»*

*«Em toda a parte vejo esta mulher, até nas nuvens.  
O céu é um grande corpo azul e branco de mulher.  
Esta mulher não me vê e o céu não me ouve,  
Quem recolherd meu clamor, quem justificard minha existência?»*

Talvez não seja ainda oportuno estudar este amor e fazer-lhe a exegese, mas não hesito em confessar que poucas vezes a nossa poesia atingiu tais acentos de paixão e de angústia.

Uma dor perdulária levada impiedosamente ao extremo limite da autotopnição; um desregramento congestionado que descreu da sua própria fé, maltrata seus próprios ideais, ignora o escândalo; uma paixão en-

(Conclusão na página 16)

# PIRANDELLO

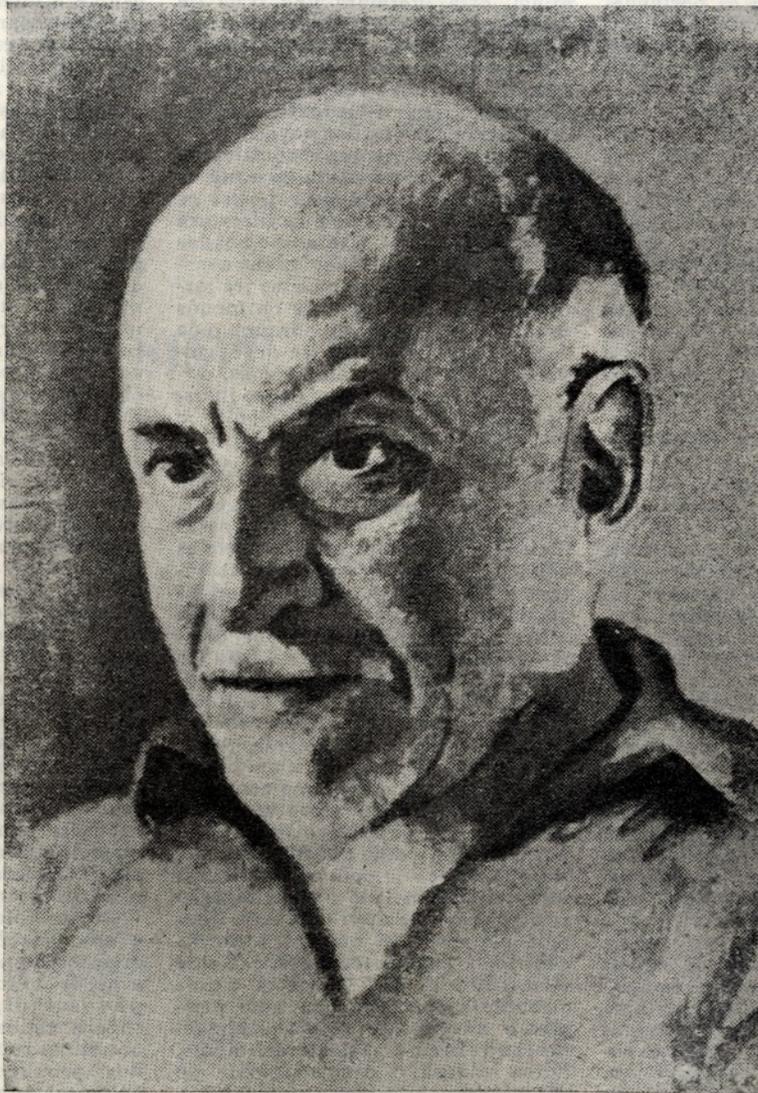
(Continuação da página 1)

mal alegre, *Ressurreição da terra*, *A frauta do pastor*.

A poesia lírica não podia revestir adequadamente esse designio de melancólica e inquieta pesquisa. Pirandello enveredou pelo romance e a novela publicando *O defunto Matias Pascal*, *A vida muda*, *As duas máscaras*. Obras de movimento rápido e desconcertante, em que se representa quase sempre uma situação de consciência particularmente propícia para descobrir os absurdos da vida, há nessas criações de ficção uma angústia latente em que pode gerar-se, por vezes, o sorriso do leitor, mas não implicavam sorriso algum na consciência sequiosa que as escrevia. Um Renan com mais imaginação, menos limpidez racionalista, mais pungente drama recôndito — eis o que parece lembrar Pirandello nessa obra. Trabalhava muitíssimo, de resto; e declarou numa entrevista, não sei se com estrita verdade ou algum exagero irónico, que escrevera 365 novelas e 7 romances.

Foi por volta dos 50 anos que Luigi Pirandello se voltou para o teatro — e então encontrando o mais perfeito domínio para as suas interrogações inexpliáveis. Como romancista e novelista, este escritor figura justamente em primeiro plano dos bons autores contemporâneos, mas um primeiro plano em que coubessem muitos. Como dramaturgo ergue-se ao nível dos que estão acima dos primeiros — um Shaw, um Hauptmann, um Yeats. Aos cinquenta anos, quando começa a escrever teatro, Pirandello é um homem taciturno que, como disse Robert Kemp,

encantado pelo seu convívio, «sorrisia apenas por polidez ou por hábito siciliano». Sonhava sempre — ou confundia em meditação melancólica as suas eternas interrogações. Eu mesmo o vi numa terra de província, em



1931, com a barbicha branca, um leve sorriso triste, muito levemente divertido com o ambiente que se lhe oferecia, nesse curioso Congresso da Crítica que se realizou naquele ano em Portugal. Já escrevera então *Henrique IV, Seis personagens em busca de um autor, O homem, o animal e a virtude, Um sonho, mas talvez não*, que se representou por aquela altura em Lisboa. Uma grande mas discutida glória envolvia esse homem reservado e tímido, a que o

seu biógrafo Walter Starkie chamou «um Sócrates melancólico». As suas peças eram pre-textos de batalha de ideias, mal surgiam no palco. Os moralistas secos, os racionalistas puritanos e, sobretudo, os reacccionários, acusavam o teatro de Pirandello de corruptor da consciência humana, pelo seu relativismo inesgotável, o mistério em que deixava suspensos os destinos das almas e a perturbação que emergia da sua pintura de caracteres.

Sem dúvida que o estilo de Pirandello parece mascarar por vezes no requinte formal um grande vazio de certezas; que os seus dramas não têm, efectivamente deslance, e tudo se afigura movediço e perigoso quando se vai procurar nesses uma definição da vida ou da alma humana. Mas a sua sinceridade pesquisadora não pode deixar dúvidas a quem for procurar no teatro que escreveu essa inteligência suprema que é ver tudo sem limitações e até ao fim — mesmo que o fim seja um infinito vácuo. Maurras deve ter praticado um dos seus muitos erros indesculpáveis quando lhe chamou «um mistificador». Pirandello manifestava expressamente, aliás, que o seu teatro era essencialmente um método de observação e descoberta do homem nas suas inesgotáveis diversidades. Muitas das suas peças foram escritas para intencional polémica com o público — qual quer público. Em introdução ao espectáculo, explicava as suas ideias e solicitava o debate em plena plateia. O método era fecundo, mas as suas consequências muitas vezes tempestuosas. O drama representava-se simultaneamente em movimento das

(Conclui na página 16)

# CRÍTICA

## CALENGA

CONTOS DE

CASTRO SOROMENHO

(EDITORIAL INQUÉRITO — LISBOA)

LITERATURA colonial é, de um modo geral, para os portugueses, a que trata de temas coloniais. Isto é muito vago, mesmo para coisa tão vasta e vaga como a literatura. A primeira vista, num país com colónias, seria colonial toda a literatura de temas não metropolitanos; ou, ainda, as obras de escritores nados ou criados nas colónias. E é assim, de facto, que a nossa historiografia literária muito dúbiamente, como convém a historiadores acríticos, tem visto o problema. Do que, por sua vez, tem resultado o ar de vendidos com que andam, por essas histórias, os escritores do Brasil, anteriores à independência. De resto, a historiografia brasileira peca no seu natural afã de recuar, em relação à independência política, a independência intelectual. E um Botelho de Oliveira, um Gregório de Matos, um Matias Aires, os homens da «Inconfidência mineira», portugueses pela cultura e brasileiros por certas circunstancialidades da vida ou obra, são estudados com imprecisão e parcialismo contraditórios com as pretensões universalistas da cultura portuguesa. Não basta, para que uma cultura seja universal que haja milhões de seres ligados pela linguagem. Se tal é uma condição para a cultura, não é a própria cultura. E esta só será universal, na medida em que atraia ao seu convívio os povos de outras línguas. Não importa muito, ou importa muito pouco a tradução. Veja-se o que, no mundo, de há cem anos a esta parte, tem sucedido com a literatura russa ou com a literatura alemã. Sujeitas ao arbítrio de raros tradutores, isentas da fiscalização que um grande número de conhecedores da língua só pelo facto de existir exerce sempre, delas têm mesmo espíritos altamente responsáveis uma imagem, senão falsa, pelo menos incompleta e deturpada amiude segundo conveniências extrínsecas. Apesar de algum conhecimento directo, é ainda assim mirífica a situação, entre nós, da literatura anglo-saxónica. Para não falarmos da Itália, de que se conhecem de nome três ou quatro «chavões», e da Espanha, repartida simploriamente entre Cervantes e Lorca, com pózes de alguns Ortegás.

Que tem a literatura colonial a ver com tudo isto? Muitíssimo. Porque a América e as repúblicas hispano-americanas oferecer-nos-iam exemplos comparativos, utilíssimos para a observação das relações literárias luso-brasileiras. Atravessaram esses

países, como o Brasil, um período colonial. E ser-nos-ia possível considerar mais exactamente, incorrendo em menores e mais justos erros o estado actual das suas literaturas — o que aliviaría a nossa crítica de muita confusão — e, de caminho, definir, mais precisamente, um conceito de literatura colonial.

Surge, agora, uma questão desagradável: a que ponto é lícito confundir a pré-literatura nacional de países recentes, com a literatura de regiões não independentizadas? Ora, afinal, essa literatura que trata de temas coloniais é uma post-literatura, visto não ser *directa*, mas de elaboração literária: um compromisso entre literatura europeia e literatura africana. Os textos recolhidos da tradição oral dos povos indígenas por vários etnólogos constituem, ainda que esparsamente (porque os povos são muitos e sobrepostas as suas culturas), base de uma literatura africana. Colonial será a que analise ou descreva (mesmo sem plena consciência que, aliás, por ela se irá formando) a adaptação mais ou menos dramática e mútua, do europeu e da região ocupada. Assim se desenvolveram as literaturas americanas.

É curioso notar como quase indistintamente me refiro a colónias e África. De facto, no meu espírito, e por várias causas próximas, estas duas espécies andam juntas. Sucede um pouco o mesmo a toda a gente. E, se observarmos com atenção essas ideias, concluiremos que, de entre as colónias, Angola se sobrepõe às outras. Acontece, porém, que, se há actualmente um exemplo de literatura africana moderna (e autóctone, digamos), esse exemplo existe e frutifica em Cabo Verde. Cabo Verde e Angola são, assim, dois polos da literatura genericamente chamada colonial. Desenvolvesse-se em Angola, real e não só tematicamente, uma literatura e teríamos ao vivo, no contraste com a insularidade cabo-verdeana, a imagem da dupla face do espírito português tal como a história (literária, económica ou política) nos leva a intuí-lo. De um lado a centrifugação trágica provocada por uma terra limitada e pobre; do outro, a atracção centrípeta de uma terra praticamente ilimitada e rica. Que esta última atracção se não consuma sem perigos e misérias, e seja susceptível de transformar-se, literariamente, numa valiosa e desejada fonte de experiência humana, provam-no a vida de tanta gente (quem não tem parentes em «África»?) e o êxito, muito recente, das reportagens de Ferreira da Costa, descontada a parte devida ao reclame com que foram lançadas.

Nem S. Tomé, nem a Guiné, nem a Índia, nem Macau, nem Timor têm, pelo menos na aparência, possibilidades genético-literárias. A exuberância vegetal da primeira, que favorece a centralização capitalista das roças e, consequentemente, dispensa a emigração europeia, e reparte entre a floresta e o terreiro da roça a emi-

gração negra; as más condições de vida da segunda, onde se luta quase constantemente contra o clima e contra a hostilidade de uma população em que subsistem memórias dos impérios do golfo da Guiné, e cuja religião, na maior parte muçulmana, resiste pela rigidez das suas normas e pela analogia monoteísta à penetração missionária; o carácter de recordação, trofeu de glórias pendurado na cerca exterior de uma região complexa, que define a Índia; o cosmopolitismo extremo-oriental de Macau; e a distância imensa, de exílio, que nos separa de Timor — tudo isso, junto com a exiguidade mental (quem se eleva intelectualmente é, como se compreende, pelos seus laços europeus, um Rastignac desejoso de conquistar o Paris-Metropole), impede a formação de culturas regionais.

E Moçambique? E a própria Angola? Moçambique é, economicamente, um misto de S. Tomé e União Sul-Africana (até é de lá que vão para aquela ilha os trabalhadores indígenas...), com todos os inconvenientes que tem, para o desenvolvimento e intercâmbio de culturas próprias, o espírito inglês, que, *abroad*, conserva e sobrepõe uma consciência metropolitana. São, assim, os Domínios; não foi, muito a tempo, assim a América. Angola, mais autêntica na sua vida social, porque mais abandonada (e é sabido como, colonialmente, as premissas se invertem...), não tem, pelo carácter flutuante da população e pela ausência de centros catalizadores de cultura, vida espiritual própria. Lê-se muito, mas sem discernimento; e nada se produz. Além disso, para recolha das tradições indígenas, os brancos naturais ou os funcionários carecem daquela humildade civilizacional, aberta à compreensão de outras mentalidades, que nem toda a gente possui.

De modo que a elaboração literária de um compromisso entre as literaturas africana e europeia, levada a cabo na metrópole, é uma consequência deste estado de coisas. E é essa, literariamente, a situação da obra de Castro Soromenho.

Neste volume, reuniu dois contos o autor de *Rajada*. A tentativa de criações de personagens romanescas a partir do folclore e da história dos povos indígenas, e o desejo de sugerir estilisticamente as perifrases e o ritmo repetitivo da narração oral dos «primitivos» — características de C. Soromenho — estão, aqui, demasiado patentes. E não há a suficiente individuação das figuras, indispensável à sua vigência como ficção. É extremamente difícil e delicado equilibrar os elementos etnográficos e os elementos romanescos, mas Soromenho tem-no conseguido, por vezes com raro brilho, e, mesmo aqui, há momentos muito sugestivos, como aquele passo em que os caçadores falam saudosamente para a sua aldeia distante. Mas uma coisa é descrever quadros ou narrar acções colectivas, e outra dar a esses quadros e a essas acções o interesse da continuidade,

isto é, ligá-los com o que está antes e com o que virá depois. A estas histórias falta uma íntima justificação romanesca. E, quando assim é, o ritmo repetitivo do estilo torna-se de uma artificialidade que mesmo um grande prosador não seria capaz de disfarçar. Tem Castro Soromenho a preocupação de escrever prosa poética, de atribuir à imprecisão da linguagem e da notação efectiva a maior responsabilidade de evocar de um ambiente. Mas porque, quase sempre, não há diálogos, e é apenas dito quem e o que falou, há sempre, entre o leitor e a narrativa, uma cortina de prosa, que não deixa distinguir o que realmente se passa, mas sim o que o autor nos transmite do que se passou. C. Soromenho possui o talento literário e a experiência suficiente para lutar contra esta sua tendência. A prosa poética não é, de modo algum, incompatível com a intensidade e a firmeza, além de que o emprego quase indiscriminado do pretérito perfeito onde por vezes se impunha o mais-que-perfeito quebra,

nessa prosa mais que noutra, a indispensável unidade de tempo dos sucessivos graus da narração.

De uma maneira geral, esta prosa poética sucedeu, entre nós, à prosa artística a que, nestas colunas, já tive ocasião de me referir. A maior parte dos modernos prosadores escreve assim os seus romances e os seus contos. Sente-se o desejo, quando não a imperiosa necessidade, de alongar. Bem sei que a prosa portuguesa raras vezes primou pela vivacidade. E é talvez por isso que a vivacidade se tem refugiado tão apaixonadamente nas intenções. Querer elegiacamente assumir um tom épico de «estavas tu, linda Inês, posta em sossego»... Mas isso é outra questão. O que interessa acentuar, a propósito de C. Soromenho, cuja obra se tem desenvolvido tão isolada e seriamente, é como a literatura colonial sendo africanizante, pode libertar-se do exotismo fácil, para tentar uma *tradução* discreta de alheias mentalidades.

JORGE DE SENA

## BALLET SINCE 1939

DE ARNOLD L. HASKELL

(«THE ARTS IN BRITAIN», THE BRITISH COUNCIL, LONGMANS GREEN, LONDRES, 1946)

**A** nova série editada pelo British Council—«*The Arts in Britain*»—que segue orientação e apresentação semelhante à «*British Life and Thought*» editada pelo mesmo instituto e também algo no espírito da popular série «*Britain in Pictures*» do editor William Collins (também existente em traduções portuguesas), publicou agora um excelente livrinho de Arnold L. Haskell sobre o bailado em Inglaterra depois de 1939.

As quarenta e oito páginas deste livro são um resumo magistral que só um grande especialista podia conseguir e valem muito mais que certos volumes muito mais aparatosos mas dispersivos inútilmente citáveis aqui. Haskell é aliás suficientemente conhecido por todos os portugueses que se interessam pela arte do Bailado para que necessite qualquer apresentação. Para quem pela primeira vez o aborda, se não leu os seus livros «*Balletomania*» ou «*Dancing Round the World*», bastará ler «*Ballets*» publicado nos «*Pelican Books*» e, precisamente, o livrinho de que hoje nos ocupamos.

«*Ballet since 1939*» tem agora para nós um interesse especial pelo que nos diz da fundação e progressos do moderno bailado inglês, criação recente e por isso lição a aproveitar para a fundação incipiente de bailados portugueses. Um bailarino com categoria—Morresi—está animando a Escola de Baile de S. Carlos e o grupo «*Verde-Gaio*». No Conservatório Nacional uma professora húngara—Alice Turnay—encarregou-se de um

Curso Especial de Dança. Margarida de Abreu, também professora do Conservatório Nacional, fundou o «*Círculo de Iniciação Coreográfica*» a cujas realizações já aqui me referi com o devido relevo. Outros cursos particulares existem cuja obra, seja qual for o seu valor como dança, só faz crescer o interesse pela arte do bailado. Ora sendo todos estes professores citados de formação bastante diferente, —Morresi tem formação clássica e moderna variada de boas fontes, Alice Turnay formação centro-europeia com iniciação nos métodos de Von Laban, Margarida de Abreu, formação preliminar dalcroziana e ótimo conhecimento da escola inglesa sobre tudo o mais—parece-me que os bailados em Portugal têm agora uma ocasião excelente de se formarem com ecletismo suficiente para alguma coisa comportarem de «*national*». Não se espere porém um milagre ou uma revolução na arte da dança portuguesa. O que Francisco Graça—«*Francis*»—fez no «*Verde-Gaio*» foi quase um milagre pelo cunho nacional que conseguiu dar às suas coreografias, muito para além do simplesmente cenográfico, mas estamos ainda longe de um grande bailado português porque os dançarinos não estavam sequer «*fisicamente*» formados.

Tiremos já uma lição do livro de Arnold Haskell: «O bailado é uma arte de tradição em que os progressos se fazem por evolução e nunca por revolução». (pg. 39). «Um corpo de baile nacional não existe apenas para a exploração de temas nacio-

nais. Uma dieta limitada a *roast beef* e *Yorkshire pudding* cedo se tornaria monótona. Tais temas surgem naturalmente do meio e nunca podem forçar-se. O excessivo «*chauvinismo*» mata a arte. As manifestações de nacionalidade são muito mais subtis do que dançar embrulhado na Bandeira Nacional. Na sua sua longa carreira, Diaghleff apenas realizou um *Petrushka*, mas o conhecedor reconhece que *Les Sylphides* é igualmente russo». Isto disse para os ingleses que conheciam bem os bailados russos, tiveram a «*Camargo Society*», o «*Ballet Club*» de Marie Rambert, teem a companhia do *Sadlers Wells* e a *Royal Academy of Dancing* com bailarinos como Ninette de Valois (aliás Ebris Stannus, uma irlandesa)—treinada por Diaghleff—e um homem de ideias—bailarino e actor—como Robert Helpmann, e Frederick Ashton, Andrée Howard, Frank Staaff, Mona Inglesby, etc. etc. De 1939 para cá—apenas até 1944—a companhia do *Sadlers Wells* apresentou dois bailados clássicos em novas versões, um bailado de Fokine (o famoso «*Le Spectre de la Rose*»), seis novas criações coreográficas de Ashton, três de Ninette de Valois, quatro de Helpmann, e uma de Andrée Howard. Os Bailados de Marie Rambert apresentaram dois bailados de Howard, quatro de Staaff, três de Walter Gore. O «*International Ballet*» apresentou dois bailados de Mona Inglesby, um de Howard, dois de Angelo Andes e um de Angelo Turner além de mais sete reposições mais ou menos renovadoras! Entretanto publicaram-se mais sete livros, apenas sobre bailados ingleses... É tempo de terminarmos esta nota com uma brevíssima indicação do que se pode ler no livro de Haskell. Este inicia-se por um capítulo sobre o nascimento do bailado inglês que teria sido despertado na sua forma moderna pelos bailados russos. Segue-se a apresentação da obra da Sociedade Camargo, de Marie Rambert e do *Ballet Club*, Ninette de Valois e o Teatro *Sadlers Wells*. O segundo capítulo trata do *Sadlers Wells*, suas bases, Ninette de Valois, Ashton, Robert Helpmann e outros. A contribuição do mais famoso discípulo de Von Laban (pelo menos o mais conhecido no ocidente)—Kurt Joos—e doutros, preenche o terceiro capítulo. O quarto e último é uma esclarecida discussão do «*Nacionalismo no Bailado*» e da Coreografia britânica actual. Os apêndices dão-nos o «*Pedigree*» do bailado britânico, uma cronologia sucinta, e listas de produções, músicos, pintores, coreógrafos e autores de livros de 1939 a 1944. O livrinho está ilustrado ampla e excelentemente por dezasseis páginas a negro e por um frontispício a cores com a cortina de Rex Whistler para «*Le Spectre de la Rose*» (1944).

Uma observação final. Aqueles demasiados numerosos descendentes dos farisaicos críticos de Maria Madalena despejando uma ânfora de

# PANORAMA CIENTÍFICO

## Sobre os «electrões, genes e saltos» do sr. Alberto Candéias

POR FERNANDO SOARES DAVID

NA secção «Factos e Documentos» da *Seara Nova*, de 10 de Agosto p. p., o Sr. Alberto Candéias faz algumas considerações acerca dum artigo da minha autoria publicado no n.º 11 do *Mundo Literário*.

É lamentável que a nota do Sr. A. Candéias não venha redigida com aquelas condições mínimas de precisão que podem exigir-se a qualquer crítica a uma contribuição séria para o esclarecimento dum problema de ciência. Eu teria muito prazer em receber do Sr. A. Candéias uma crítica construtiva que possivelmente me ajudasse a esclarecer aquelas questões que abordei. Seria óptimo que me tivesse apontado erros. Mas o Sr. A. Candéias nada disso fez. Limitou-se a considerações vagas, negativas, por vezes irónicas (1). Em resumo, fiquei desapontado e com a impressão de que o Sr. A. Candéias não tem ideias sobre o assunto e escreveu muito simplesmente sob a influência duma manifesta irritação anti-dialéctica. Se tivesse a certeza de que era apenas isto nem gastaria tempo com uma réplica. Na dúvida, porém, não quero deixar de fazer os esclarecimentos que se seguem.

1.º No meu artigo limitei-me a ver na negação do aforismo «*natura non facit saltus*» em três aspectos importantes da evolução da matéria uma unidade para essa mesma evolução.

Não é correcto atribuir-me o intuito de sugerir uma unificação total nos processos evolutivos dos três domínios examinados.

2.º Um ataque ao conteúdo do meu artigo tinha de provar, portanto, uma pelo menos das afirmações seguintes:

- a) os fenómenos apontados não negam o aforismo «*natura non facit saltus*»;
- b) esses fenómenos não são suficientemente representativos da evolução à escala a que se verificam.

Gostaria, por exemplo, que o Sr. A. Candéias me falasse da importância das mutações em Biologia, do lugar que ocupa a evolução por mutações relativamente à evolução dos seres vivos em geral. Mas que falasse de modo que a gente entendesse, é claro.

Não me parece que o facto de a evolução por mutações ser apenas «um dos processos» de evolução possa, por si só, tirar grande valor ao meu exemplo.

E se me refiro em especial ao caso da Biologia é porque me parece ser justamente aquele dos três domínios apresentados onde mais precisaria dos esclarecimentos do Sr. A. Candéias e onde creio que melhor me poderia ajudar.

Já, por exemplo, o que o Sr. A. Candéias diz no que toca à Física Atómica revela um afastamento notável dos métodos e conceitos da nova física. A sua nota termina com estas incríveis palavras: «seria preciso qualificar melhor o que são *electrões* e o que são *órbitas*, e sabe Deus se, realmente, as coisas se passam sempre como se eles fossem partículas e elas órbitas». Talvez Deus o saiba, mas os físicos é que sabem muito bem em que medida é legítimo recorrer a noções clássicas como as de *partícula* e *órbita* e em que medida um electrão ou um nível energético são mais ricos do que uma partícula carregada electricamente ou uma órbita elíptica.

Refere-se também o Sr. A. Candéias aos pretensos perigos da atitude filosófica daqueles espíritos a quem chama, numa designação infeliz, «neo-românticos» em face da «forte sedução unificadora e ordenadora» exercida pelas minhas palavras, os quais, calcula, «ficariam muito admirados se se lhes perguntasse se o caminho que trilham... não iria dar a Schelling, à sua «razão absoluta», e por aí fora sabe Deus aonde...».

Talvez a pergunta do Sr. A. Candéias não tivesse o efeito previsto, e é mesmo possível que alguns desses espíritos «de invencíveis tendências extrapoladoras» o prevenisse de perigos semelhantes, não fosse o feitiço virar-se contra o feitiço. Eu não sei se poderei incluir-me na categoria dos «neo-românticos», mas garanto ao Sr. A. Candéias que era assim que lhe responderia.

O meu «crítico» diz a certa altura que «não se mete» numa série de questões que, no entanto, levanta à volta do meu artigo. Atitude deveras curiosa! Mas se o Sr. A. Candéias não se mete, metemo-nos nós, na esperança de que nos siga.

Põe-se em dúvida que a unidade de evolução em Macro-biologia não seja a célula. Sempre gostaríamos de saber o que entende o Sr. A. Candéias por Macro-biologia. Estará nela incluída a História? Nesse caso, deve ser possível estudar, por exemplo, a evolução do feudalismo à base da teoria celular. Bizarra ideia, sem dúvida.

Na lista das questões votadas ao desprêzo está ainda uma crítica de ordem geral ao materialismo dialéctico: um salto pressupõe uma fase de acumulação *continua* de quantidade que há-de dar origem ao aparecimento brusco duma qualidade nova; portanto, «resolvendo a escala das dimensões em que o salto se nos revela noutra ainda mais baixa» encontraremos de novo um processo contínuo. Estamos de acordo, menos num ponto essencial: sobre a importância relativa que têm na evolução as duas fases — *acumulação continua de quantidade* e *salto*.

E para terminar. Deixe, pelos vistos, o Sr. A. Candéias «verdadeiramente confuso» pelo facto de me referir aos genes como «partículas hipotéticas», depois de ter falado «com a maior, a mais inabalável decisão e certeza em órbitas, em electrões (partículas), na sua aproximação do núcleo aos saltos». Confesso que não vejo aqui um motivo assim forte de confusão. A menos que: 1.º — haja experiências reveladoras da existência dos genes como partículas com a força provativa, por exemplo, das experiências com electrões numa câmara de Wilson; 2.º — o idealismo do Sr. A. Candéias lhe sugira o nivelamento de genes e electrões pelo mesmo estalão de dúvida quanto à sua existência como coisas.

Sobre estes pontos, ainda, muito estimaria ser esclarecido.

## O PATRIOTISMO DO HOMEM DE CIÊNCIA

*De Ciência e Investigação, revista patrocinada pela Associação Argentina para o Progresso das Ciências (n.º 2, Fev. de 1945), transcrevemos alguns passos de um artigo com este título, sobre um assunto que conserva o seu interesse e actualidade.*

A Ciência é Universal e a Verdade é a Verdade em todo o tempo e em todas as partes. Mas, como bem disse Pasteur, «se a ciência não tem pátria, o homem de ciência deve ter a preocupação do que pode fazer a glória do seu país; em todo o grande sábio se encontra um grande patriota». Talvez em outros tempos não tivéssemos falado destes assuntos, assim como habitualmente o homem honrado não fala da sua honradez: dá-a por sabida. Nos tempos que correm convém, no entanto, precisar em que consiste o patriotismo do homem de ciência.

O patriotismo é uma manifestação do amor ao próximo; se é puro, exclui todo o ódio, toda a xenofobia.

Não diminui o amor à humanidade, acrescenta-o, da mesma forma que o amor à família não prejudica mas sim aumenta o amor à cidade. As xenofobias são particularmente absurdas na Ciência, pois os cultores desta formam — e para cumprir a sua missão é indispensável que formem — uma comunidade internacional que fala um mesmo idioma, o da verdade científica. A história de qualquer descobrimento demonstra que este é um belo mosaico cujas peças foram lavradas nos laboratórios de todos os continentes.

O ofício do homem de ciência consiste em perscrutar inteligentemente o universo que o rodeia, para desentranhar os seus segredos; não pode, portanto, sem grave dano, fechar os olhos às conquistas alcançadas por homens de ciência de outros países que não o seu. Ao vê-las e apreciá-las em seu justo valor será bem mesquinho se não sente admiração e gratidão por quem lhas ofereceu. Uma personalidade mesquinho não poderá ir muito longe no caminho da descoberta da verdade.

O homem de ciência faz obra patriótica ao pôr-se em comunicação com os seus colegas do estrangeiro, para receber deles e divulgar e aplicar no seu país os avanços adquiridos noutras partes, e para oferecer-lhes por sua vez os frutos da sua própria colheita. O conhecimento científico é um bem comum a toda a humanidade. Estúpido é o que se recusa a beneficiar-se da contribuição do estrangeiro, e malvado o que se nega a dar a todos o que tenha descoberto.

O patriotismo, por ser amor, exige a adesão da vontade. Não consiste em palavras mas sim em factos, e não em factos isolados mas numa continuidade que constitua uma maneira de viver. O homem de ciência, para merecer a um tempo tal nome e o de bom cidadão e bom patriota, deve ter fé no progresso científico do seu país, pois que se ele e seus colegas trabalham sem desânimo, nada porá limites ao seu destino, nem será inferior a sua sorte no domínio das ideias. Deve preocupar-se em despertar vocações com o seu exemplo, e formar discípulos a quem consagrará seus cuidados, embora à custa do seu próprio interesse; deverá estimulá-los, ajudá-los e protegê-los dentro do justo e legítimo, sem deixar-se arrastar — mais ainda, precavendo-se contra favoritismos fundados em considerações pessoais. Sentirá íntima satisfação ao ver progredir a Ciência em seu país, mas não se deixará conduzir pela ideia chauvinista e tola de que tudo o que é do seu país é o melhor; muito ao contrário estará atento para descobrir as dificuldades a fim de dar-lhes remédio.

É contrário ao patriotismo no homem de ciência a atitude derrotista que presume a impossibilidade do desenvolvimento científico local, que só vê obstáculos e os considera invencíveis; o considerar as posições

# ÍNDICE DE REVISTAS FRANCESAS

LES TEMPS MODERNES — n.º 9, 1 de Junho de 1946 — *Matérialisme et Révolution*, por Jean-Paul Sartre. A destacar, como em todos os números anteriores, os «documentos humanos», mais belos muitas vezes que tanta literatura: *Les fourmis*, por Boris Vian; *Portrait d'un jeune homme pauvre*, por Alexandre Astruc; *Vie d'un légionnaire*. Recordemos, dos n.ºs 6 e 7, as extraordinárias páginas de David Rousset, *Les jours de notre mort*, a mais patética imagem do «mundo concentracionário» de que temos conhecimento. Jamais o abismo inconcebível de miséria dos campos de concentração nos foi dado a tal ponto de dentro.

EUROPE, n.º 7, 1 de Julho de 1946 — *Nouveau chant d'amour à Stalin* —

científicas como conexas para satisfazer apetites e vaidades buscando privilégios indevidos e o aplauso público, e não como instrumentos de trabalho para ser empregados com o maior vigor no descobrimento de novas verdades; o não facilitar o trabalho dos demais com ajuda generosa; o não formar discípulos para continuar e aperfeiçoar a sua obra; ocasionar a desarmonia nos ambientes científicos, pela introdução de lutas ideológicas, políticas, sectárias ou pessoais onde devem travar-se serenos debates da ciência, opondo assim obstáculos à colaboração indispensável para o progresso.

## OBRAS ETERNAS DOS MAIORES ESCRITORES UNIVERSAIS

CRISTINA LAVRANDATTER, por Sigrid Undset — 3 vols.

A Coroa, 30\$00; A Esposa, 40\$00; A Cruz, 40\$00

O Molho à Beira do Rio por George Elliot — 40\$00

Villette, por Charlotte Brontë — 40\$00

Grandes Esperanças por Charles Dickens — 40\$00

Retrato duma Senhora por Henry James — 40\$00

Mulheres Apaixonadas por D. H. Lawrence — 40\$00

História duma Rapariga por D. H. Lawrence — 40\$00

C, por Maurice Barling — 40\$00

O Retrato de Dorian Gray por Oscar Wilde — 18\$00

De Profundis e Balada do Cárcere de Reading por Oscar Wilde — 12\$00

Cartas, de Katherine Mansfield — 50\$00

Cartas a um Poeta de R. M. Rilke — 15\$00

Viagens de Gulliver por J. Swift — 18\$00

Edições da PORTUGÁLIA

*grad* de Pablo Neruda; *Le receveur*, de David Katz; mas sobretudo os Comentários de Jean-Richard Bloch (*Notre ami Ilya Ehrenburg*) e a *Chronique du bel canto* de Aragon, consagrada ao recente livro de poemas de Pierre Emmanuel, *Tristesse ô ma Patrie*. *Europe* tem por redactor em chefe, e não por director, como erradamente dissemos em número anterior, a personalidade prestigiosa de Jean Cassou, que mantém a grande revista no mesmo plano de dignidade intelectual e defeza do espírito universalista que fizera dela, antes da guerra, uma das primeiras revistas francesas.

FONTAINE — n.º 53, Junho de 1946. — *Fontaine*, revista nascida em Argel na época mais dolorosa da vida francesa, foi porventura a única revista livre que se publicou legalmente sob o governo de Vichy — e tem como título de glória nunca ter escrito nas suas colunas o nome do marechal. Hoje há porventura outras revistas que se comparam em qualidade com ela; mas os que a liam há seis anos, e reconheciam nas suas páginas a voz autêntica da França, reservam-lhe uma simpatia particular, que a sua qualidade actual justifica aliás perfeitamente. Destaquemos do sumário deste número: Poesias de Pierre Jean Jouve e Jean Vagne. Um poema de Pablo Picasso, apresentado por Jaime Sabartès. *Le prince*, conto de G. E. Clancier. *La fin du monde*, de Denis de Rougemont. *Le drame dans la poésie*, de Marcel Raymond. Crónicas de André Masson, George Blin, Boris de Schloezer e Roger Lannes sobre arte, música, literatura e espectáculos.

ARTS DE FRANCE, n.º 5. — É o primeiro número que vemos desta jovem revista, que ao contrário do que sucede habitualmente com as chamadas «revista de arte», não é luxuoso nem snobe, e pelo contrário, mau grado a modéstia, quase pobreza da sua apresentação, representa um esforço extremamente simpático. Destaquemos do sumário: «*L'apport belge à la peinture contemporaine*; uma entrevista com Francis Gruber; *Du tableau de chevalier à la tapisserie*, por J. Picart Le Doux; *La Renaissance des villes russes*, por Henri Verdalle. Esta revista, assim como *Europe*, é distribuída em Portugal por «Publicações Europa-América».

## 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.



## «A MÚSICA E A SOCIEDADE»

**N**ÃO temos dados biográficos acerca de Elie Siegmeister; mas basta-nos o livrinho que publicou sobre *A Música e a Sociedade*, que lemos numa bem redigida tradução portuguesa de Fernando Lopes Graça para a «Biblioteca Cosmos»: Elie Siegmeister é uma inteligência sólida, rica, talvez não destituída de incitamentos e ressentimentos passionais, mas que traz um considerável reforço a uma discutidíssima opinião sobre a função da arte.

Quantas vezes, em quantas bocas, a arte em geral e a música em especial são tidas por devaneios da sensibilidade, da fantasia, alheios fundamentalmente à vida social, aos momentos e movimentos históricos. Por outro lado, desde Platão (pelo menos) que se atribui à música um valor de primeira grandeza na formação integral do indivíduo. Não eram estes termos que se empregavam no tempo de Platão, mas não importa, e colocamo-nos assim desde já no âmago do problema no seu revestimento contemporâneo. E se a música (deixemos deliberadamente as outras artes em paz), tem lugar na formação do indivíduo, não menos terá parte para representá-lo não só como unidade mas como membro da colectividade a que fatalmente pertence.

Não é assim, repetimos, que muitos encaram a questão. O próprio Elie Siegmeister, não na nossa Europa tão massacrada e sacudida, mas no seio da fermentação nova e cremos que intensa dos Estados Unidos da América, se refere à falta de qualquer programa educacional sério e sistemático que relacione a música com a vida do povo (pág. 15).

A fermentação dos Estados Unidos, sabemos-lo bem, não é insuspeita, longe de tal. A afirmação de Elie Siegmeister é mais uma prova disso. Há por lá muita aventura mais ou menos declaradamente tosca e grosseira, mentalmente, — mistura de processos que são um retrocesso, com experiências de tal monta que transformam os Estados Unidos num grande laboratório (segundo a expressão de alguém de cá, rapariga ultra-civilizada que a América seduziu sem restrições). Seja como for, não se evita na nova América do Norte que, tal e qual como cá, haja no mesmo programa uma mistura anárquica, louca por vezes, de música clássica, semi-clássica e popular, mistura ditada pela filosofia da cautela comercial de satisfazer a todos os paladares (mesma pág. 15).

Estas observações e muitas outras contidas no suculento livrinho levam-

-nos à nítida visão do papel secundário atribuído à música, papel secundário mas de efeitos de que se não prescinde, ao mesmo tempo. Elie Siegmeister vai ainda mais longe, apontando o desvio de função, pelo qual o patrocínio aristocrático da música é mais uma questão de manter o prestígio social do que um sintoma de um autêntico interesse pela arte (a propósito da sociedade setecentista, a pág. 56, cit. da *História da Música*, de Oxford). Estes desvios ou outros semelhantes são próprios de várias épocas de capitais lances históricos, e uma delas será a actual: é ler os mordazes e justos reparos que se seguem à nossa primeira citação da pág. 15, até à pág. 18, o combate de Siegmeister por uma causa em que nos sentimos cada vez mais integrada assim rematado: quando... vemos eminentes compositores modernos asseverar que «a música tem tantas relações com o mundo exterior como um jogo de xadrez» (Schönberg); ou que «a música nada mais é do que a interacção de formas, padrões e volumes de som» (Stravinsky), é óbvio que tais pretensos condutores da opinião musical têm andado cegos e pretendem agora cegar os outros. Torna-se de capital importância compreendermos a função social da música... Semelhante estudo... torna-se um instrumento de esclarecimento e de acção, com consequências práticas... para a execução e composição da música de hoje».

O ponto de partida do autor para a esplanção duma análise social da história da música está contido na afirmação de Romain Rolland: *Toda e qualquer forma musical está ligada a uma forma da sociedade e torna-a mais compreensível.*

A importância destes preliminares salta ao entendimento e justifica a nossa insistência neles. O que confere uma incalculável possibilidade de projecção à esplanção de Elie Siegmeister, é a relativa concisão com que é exposta sem tornar-se num formulário, sem fechar fronteiras nem restringir horizontes, antes pelo contrário.

Em seguida, o panorama delineado pelo autor para expor em pouco espaço o seu vasto assunto continua a ser duma clareza e dum interesse notáveis. Logo desde a música da Idade-Média, vinca fundo a diferenciação entre música popular, música palaciana (trovadoresca) e música religiosa (gregoriana), com as respectivas psicologias, — diferenciação criada e cultivada pelas próprias classes em que se achava dividida a sociedade. Como não podia deixar de ser, o autor manifesta a cada

passo a sua calorosa defesa duma ordem mal ou bem chamada nova: e nova é a maneira em certo sentido depreciativa como fala do até agora inatacado canto gregoriano. Depois de focar a interpenetração de aquelas três modalidades, — popular, palaciana e religiosa, — é especialmente curiosa e judiciosa a sua explicação da juxtaposição dos três elementos no moteto primitivo de trezentos.

Mais adiante, o paralelo entre Palestrina e Monteverdi, Bach e Haendel, o juízo depreciativo da sociedade setecentista contra a qual Mozart se achou em reacção, a fervorosa apologia de Beethoven (também compartilhada com Romain Rolland), tendo os seus precedentes filiados nos ideais da Revolução Francesa no geral e em detalhe no estilo de Cherubini e Méhul, a livre emergência da personalidade no primeiro romantismo de oitocentos, os remos do autor ao novo poder constituído pela sociedade burguesa depois de 1848, precedidos da sátira de Liszt ao governo de Luiz Filipe e das amargas lamentações de Berlioz, a respectiva explicação das camadas de romantismo oitocentista e a defesa de Wagner, o caso de Moussorgsky, que foi tido como um homem extraordinário por «considerar o mujique russo um ser humano» (pág. 83) e que Siegmeister aponta como um fenómeno único na história da música (mesma pág.), são uns tantos quadros de aguda expressão, contundente até, muitas vezes, em que implícita ou explicitamente rompe a constante defesa do povo, conjunto de seres todos úteis, todos homens que não deviam nem provocar nem aceitar as desigualdades e deformações resultantes, na humanidade, da aplicação das leis da selva.

Visto em conjunto com o necessário recuo, o panorama e a análise de Elie Siegmeister tem o defeito — e a excelsa qualidade, — de serem traçados com visão absolutamente de hoje. Ajuízam de todo o passado em função do presente, coisa que, se está certa por um lado — e a que ponto! — por outro provoca uns que tais contrasensos. Ou serão definitivamente caducos os foros de que gozaram durante tanto tempo o canto gregoriano e a polifonia palestriniana? Teríamos de aceitar uma supremacia de Haendel sobre Bach? Teria alguma sorte de interesse impositivo, hoje, uma reposição de obras de Méhul? A idoneidade de Wagner como pioneiro da revolução social que estabelecesse definitiva ligação entre a arte e o povo, não será suspeita? E que pensar do ostracismo a que é votado não diremos já um Debussy, apesar da vontade, mas um Chopin?

É verdade, ou julgamo-lo nós, que o próprio autor nos diria que a virtude intrínseca das obras não está só nas intenções com que foram ou são escritas. Por nossa vez, concordaremos em que não serão sempre os

# HISTÓRIA BREVE DA PINTURA-12

POR ANTÓNIO PEDRO

**O**UVIRAM-SE em Portugal as lições da Itália e da Flandres e, entre o século XV e o XVI (senão, como querem alguns, a partir apenas deste) várias oficinas de pintores e vários mestres pintores espalharam pelas igrejas e conventos do país uma obra que se individualizou pelo seu carácter particular e se pode designar por *Escola Portuguesa*. O que permanece do bisantinismo italiano nessa pintura é o hieratismo convencional das figuras, o simbolismo frio das atitudes, o impudor teórico da repetição de tipos e composições, a invariabilidade religiosa dos motivos e, dentro da representação religiosa, o conformismo inalterável da sua expressão. O que lhe vem da Flandres além da técnica pictural e do estilo não poucas vezes confundível, jeito de colorido, processo de composição e maneira de desenhar, é o gosto exacerbado do pormenor puramente pictural que eleva por vezes o *objecto*, colocado em princípio como elemento acessório do conjunto a uma categoria que falta às figuras principais. O que lhe individualiza o carácter e lhe confere títulos nacionais próprios é esse acerto contraditório de origens e, por cima dele, um lirismo humano e melancólico quando não, como no *Cristo Português*, um misticismo trazido à medida do homem pela compreensão (ia a dizer o gosto) das suas dores. Mas, mais do que por estas características positivas, diverge a Escola Portuguesa das suas irmãs maiores pela feição anónima, colectiva e oficial que lhe determinou a regra estrita e académica das corporações, estrangulando à nascença qualquer possível aparecimento de uma personalidade original independente.

Argumente-se em contrário com o caso de Nuno Gonçalves e o argumento continua a não colher, pois se o génio do pintor triunfa pela qualidade extraordinária do seu talento retratístico da segura esquemática do desenho que, nas obras que lhe são parentes, tão pobres resultados produz, a composição dos *Painéis*, o atrevimento dos seus escorsos, tudo o que neles parece transudar uma originalidade fortíssima, depende sobretudo da aplicação inesperada à pintura a óleo dos preceitos usados para a confecção dos cartões destinados a tapeçaria.

Muito se tem discutido a personalidade e a obra de Nuno Gonçalves e a vasta bibliografia tão evadida se mostra em geral de espírito atrabiliário que nem me atrevo a recomendá-la aos leitores simples desta História Breve. Nem por isso essa

(Conclui na página 16)



NUNO GONÇALVES — PAINEL DO ARCEBISPO

## NUNO GONÇALVES

Descoberta no pé de um dos retratos dos *Painéis* a rubrica de Nuno Gonçalves, pintor de D. Afonso V, José de Figueiredo atribui-lhe consequentemente a paternidade e dá a obra por feita durante a segunda metade do século XV.

De Nuno Gonçalves pouco ou nada se sabe além desta qualidade que tinha de pintor régio, do montante da tença que recebia e era elevada, e da referência elogiosa que lhe fez Francisco de Holanda, quase seu contemporâneo, destacando-o dos outros pintores portugueses daquele «tempo meio bárbaro» e incluindo-o na sua «Tavoa dos famosos pintores modernos a que elles chamam aguiaz», num grupo reduzido de que fazem parte Miguel Angelo, Leonardo, Rafael, Ticiano, Mantegna, Matsys e outros de semelhante envergadura.

# PIRANDELLO

(Conclusão da página 9)

personagens e em jogadas ideias de que essas personagens eram símbolos ou pretextos.

A sua última peça *Adão e Eva*, foi uma espécie de imagem da solução final pelo aniquilamento: a humanidade inteira extingue-se por um cataclismo universal e restam apenas à superfície da terra um homem e uma mulher, saturados de cultura e depositários de toda a experiência da espécie e dispostos a reconstituí-la sem caírem nos velhos erros insoluíveis. Acreditaria Pirandello nessa outra forma de utopia — um ressurgimento da humanidade na suma inteligência e na suma perfeição? Decerto que não — mas o espírito inquieto e pesquisador concebia livremente essa derradeira hipótese, deixando sempre de pé o problema eterno: a dúvida, tão legítima, afinal, como a convicção. A despedida da

vida, para Pirandello, rodeado de universal glória, foi plácida e triste. A morte seria, apenas, mais um infinito vácuo...

Em 1934 tinha-lhe sido conferido o prêmio Nobel, vencendo na concorrência homens como Gide, Valéry, Guglielmo Ferrero e Benedetto Croce. Além dos estudos mais acessíveis de Daniel Rops na *Carte d'Europe* e de Walter Starkie em *Pirandello*, publicado recentemente em espanhol pela Editorial Juventud, têm grande nomeada, no que lhe diz respeito, os *Estudos de teatro contemporâneo* do italiano Tilgher.

A leitura da obra de Pirandello, mesmo na forma teatral, é perturbadora e sugestiva; e nela se encontrará, sem dúvida, uma das mais profundas imagens de civilização intelectual que a literatura contemporânea pode oferecer-nos.

ALVARO SALEMA

# HISTÓRIA BREVE DA PINTURA

(Conclusão da página 15)

literatura lamentável diminui a altura gigantesca do mestre que pintou os Paineis chamados de S. Vicente, e seja ou não Nuno Gonçalves o autor admirável desse políptico ou desses tripticos admiráveis, o facto de ser excepção não serve senão para confirmar a regra geral. Com ele, pela primeira e única vez, a pintura portuguesa ganhou categoria universal, e só é de lamentar que nos restem apenas, atribuíveis ao mesmo pincel, os seis quadros que constituem uma das riquezas maiores do nosso Museu de Arte Antiga.

# MÚSICA

(Conclusão da página 14)

padrões mais perfeitos os que trazem em si mais germes e mais benefícios.

Elie Siegmeister também não aceita o conceito de arte pura (entende-se: arte criada por uma abstracção espiritual); põe como primordial condição da criação o papel essencial e funcional da música como nós o encontramos nas suas primitivas funções sociais. Mas não será difícil em certos casos fazer a descreminação?

Hesitamos muito, antes de pôr estas reservas, ou melhor, dúvidas, pontos a discutir e esclarecer, talvez, porque a posição tomada e mantida por Siegmeister é de tal maneira incisiva e desafogada, de tamanhas consequências implícitas, que tudo o que possa parecer combatê-la é diminuir a participação em que nos sentimos para com ela. Acabar com a música como frívolo apanágio de classes privilegiadas, arma diplomática, denunciar os seus compromissos suspeitos, lutar contra a crise e a estagnação do mundo musical oficial hodierno, de tal ordem que as obras dos compositores modernos, quer reaccionários quer progressivos, constituem raridades nas salas de concerto (pág. 87), tudo isto nos traz empenhados, a todos nós que acreditamos numa vitória, rápida ou demorada, mas vitória do século xx. E seduz-nos sobremaneira a tarefa, entre as outras propostas por Siegmeister, de unir o erudito e o popular numa arte que possa vir a ser um largo instrumento de esclarecimento e transformação social.

Agosto, 1946.

FRANCINE BENOIT

# SOBRE A POESIA DE MURILO MENDES

(Conclusão da página 8)

cegueda, marcada por uma sinceridade silvestre, emperrada no espontâneo, que desiste de seus prazeres na grandiosa volúpia de sofrer; um grito, um grito imenso, um choro, um choro violento, uma audácia temerária feita entre medos e covardias; um desespero sexual que vê para castigar a amada e constantemente a doura de encantos vulgares e infieis: era natural que tantos desequilíbrios assim juntados pusessem a arte em fuga e a poesia em pânico. Mas juntados que foram por um espírito absolutamente invulgar, criaram um dos momentos mais belos da poesia contemporânea e, por certo, o seu mais doloroso canto de amor.

De «O empalhador de passarinhos», pg. 42-47 (Obras Completas de Mário de Andrade, tomo XX. — Livraria Martins, S. Paulo).

# CRÍTICA

(Conclusão da página 10)

perfumes sobre os pés de Cristo suporão que o bailado é uma arte para raros escolhidos e que tudo o que se faça por ele só toca uma minoria de eleitos. No entanto pode todo o público aproveitar-se da lição dos bailados. Os que apenas atendem ao

imediate «social» têm em inúmeras produções do moderno bailado (por exemplo «Barabu» de Ashton, «Table» e «Pandora» de Joos ou «Miracle in the Gorbals» de Helpman) onde saciar a sua justa fome. Instituições como as de pequenas companhias ambulantes com auxílio oficial como fez Marie Rambert auxiliada pela CEMA (Council for the Encouragement of Music and the Arts) resolvem o problema da extensão a todos da velha e grande arte do bailado.

J. B. DE PORTUGAL

# ERRATA

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

Rectificam-se, para bom entendimento do texto, as seguintes gralhas que escaparam no último dos artigos publicados sob este título (n.º 17) por Cândido Costa Pinto:

A meio da segunda coluna da pág. 12, onde se lê «pois uma coisa é ver, perceber extremamente», em vez desta palavra deve ler-se «externamente». Na primeira coluna da pág. 13, onde se lê «para além da interpretação dos contrários», deve ler-se «da interpenetração dos contrários».

Ao nosso colaborador, as nossas desculpas — e aos leitores.

MUNDO LITERÁRIO iniciará dentro em breve o seu anunciado inquérito sobre a propriedade literária.