

535

MUNDO LITERÁRIO

DOSTOIEVSKY E O OPTIMISMO



DEPÓSITO LEGAL
JAN 1947

SEMANÁRIO DE CRÍTICA
E INFORMAÇÃO
LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA
N.º 8 * 29 DE JUNHO DE 1946

NESTE NÚMERO:

Eça de Queiroz e a crítica brasileira, por *João Gaspar Simões* %
A porta da lei, por *Franz Kafka* %
Vinte anos depois-II, por *Júlio Pomar* %
A poesia negra de Langston Hughes, por *António Ramos de Almeida*

CRÍTICA: «Reflexões sobre o homem» de Augusto Saraiva, por *Jorge de Sena*

TEATRO, por *A. Casais Monteiro*

MÚSICA, por *J. Blanc de Portugal*

CINEMA, por *Manuel de Azevedo e Antonino de Brito*

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - 3
por *António Pedro*
ETC.

EMERICK MARCIER

EMERICK qualquer outra coisa de escrita e som arrevesados para os nossos ouvidos ocidentais. Marcier foi o que deu mais jeito para se chamar em Paris e assim ficou, que foi em Paris, realmente, que nasceu há uns dez anos este judeu romeno, na maternidade dos Sur-Independants, quando se juntavam, na Porte de Versailles, Prinner e Hayter, Esteve, Szobel e tantos outros ainda desconhecidos que, depois da guerra, Paris apresenta hoje como seus mestres mais recentes.

Marcier não era no grupo dos menos dotados, sendo embora dos mais novos. Em 1940, com a leva dos refugiados, apareceu em Lisboa e por cá andou quase um ano à espera de visto, como 60.000 outros desafortunados. O visto chegou afinal um dia para o Brasil. Já lá vão quase seis anos. E Marcier é agora, como não podia deixar de ser, mais um pintor brasileiro. E dos bons. Na exposição

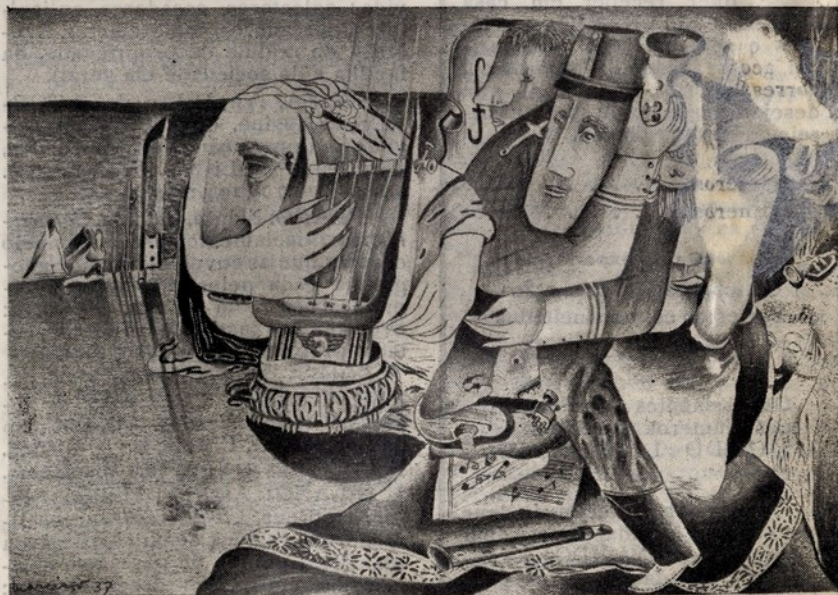
NÃO deve haver na história literária obra mais discutida e mais interpretada do que a do grande escritor russo. E, no entanto, é milagre que, depois de manuseados os seus livros com tanta frequência e passados tantos anos de convívio com eles, essa obra se conserve intacta, sem esses sinais de uso e de cansaço que começam já a marcar a obra de escritores mais recentes. Que razão a preserva da acção corrosiva do tempo, a deixa sair indemne e sem falhas da angustiosa atitude crítica que leva os melhores espíritos ao desespero e ao pessimismo literários? A razão seria simples se por acaso houvesse coisas simples neste mundo. Feita de dentro para fora, a obra de Dostoevsky adapta-se, constantemente, a todas as modificações por que a humanidade vai passando. E adapta-se porque os seus conflitos não resultam do que há de circunstancial, acessório e fortuito dentro do homem, mas do que, nele, existe de permanente e de essencial, e porque os mesmos conflitos não vivem do que rodeia o indivíduo e nele determina as atitudes periféricas e acidentais, mas do que o indivíduo é, realmente, fora do seu condicionamento transitório.

Na obra de Dostoevsky os factos exteriores são de somenos importância. O que importa não é aquilo que se passa (passar no sentido do de-

correr temporal) mas aquilo que permanece e que o tempo não atinge nem corroi. Aí é que está o segredo — um segredo que pode ser revelado a toda a gente mas que continua misterioso na sua essência. É por isso que os escritores que seguem submissamente a moda do seu tempo esquecem tão depressa. É por isso também que a literatura de escola em que tantos gostam de enquadrar-se, apressadamente, tem sempre uma acção localizadora e mesquinha. Para responder a um reparo que ninguém fará (aliás os únicos a que vale a pena responder) é necessário admitir, também, que Dostoevsky pensou ter contemporizado com a moda do seu tempo e que foi realista e naturalista tanto quanto a sua maneira de ser e a sua atitude interior lho permitiram, sem, contudo, sacrificar a verdadeira posição dos seus personagens a um realismo falso.

Também Zola, chefe de escola, prosélito apaixonado de uma doutrina, continuará intacto na memória literária dos homens pelo que dele se salvou da sua atitude voluntária. Só foi, de facto, — como a tantos acontece — naquilo que, possivelmente, não quis ser. Não é o Zola que força os seus personagens a seguir os ditames de leis hereditárias que hoje se reconhece serem inexactas e falíveis, nem o fotógrafo mi-

(Conclui na página 5)



(Conclui na página 8)

MARCIER — DESENHO

MUNDO LITERARIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO

LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA

LISBOA, 29 DE JUNHO 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

SAI TODOS OS SÁBADOS

Distribuidores exclusivos para o Brasil:
«Livros de Portugal, Lda» — Rua Gonçalves Dias, 62 — Rio de Janeiro.ESTE NÚMERO FOI VISADO
PELA COMISSÃO DE CENSURA

ASSINATURAS

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

12 números 30\$00
24 números 60\$00

Assinatura de experiência:

6 números Esc. 15\$00

Portes do correio incluídos

Pagamento adiantado

Os assinantes têm direito aos números especiais de MUNDO LITERARIO.

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

BIBLIOGRAFIA

CASTRO SOROMENHO — *Homens sem caminho*. Romance. 2.^a edição. Lisboa, 1946. Editorial «Inquérito». 235 pp., 12 × 19. 15\$00.

CORRÊA, André de Mira — *Lendas e Narrativas da História dos Egípcios*. Cadernos «Nosso guia» de Divulgação e cultura popular. Aveiro. Edição do Autor. Abril 1946. 32 pp., 14,5 × 20 cms. 2\$50.

FONSECA, Ramiro da — *O que é a Psicanálise*. «Colecção Testemunho», VI Secção-Série A, N.º 12. Lisboa. Empresa Contemporânea de Edições. 1946. 64 pp., 12,4 × 17,6 cms. 4\$00.

LEONE, Metzner. — *Para além do Tejo*. Romance. Lisboa. Empresa Contemporânea de Edições. 1946. 280 pp., 12,8 × 19,4 cms.

NASCIMENTO, Manuel do — *O aço mudou de tempera*. Romance. Porto. Livraria Latina Editora. 338 pp., 13,2 × 19,4 cms. 25\$00.

QUENTAL, Antero de — *Testamento filosófico de Antero de Quental* — (Antologia). Prefácio e anotações por Sant'Anna Dionísio. Lisboa. Seara Nova. 1946. 208 pp., 12 × 19,2 cms.

RODRIGUES, Santana — *O Abade Faria*. A vida e obra do misterioso personagem do romance «O Conde de Monte Cristo». Lisboa. Empresa Contemporânea de Edições. 1946. 192 pp., 13,1 × 19,2 cms.

SOUSA, Antónino de, e TORRES, Flausino — *Sociedades Primitivas*. «Construção da Sociedade», I Série N.º 1. Lisboa. Empresa Contemporânea de Edições. 1946. 200 pp., 12,7 × 19,4 cms.

(PLANO: As mais antigas instituições sociais conhecidas. Relação entre as instituições e o género de vida: colectores, caçadores, agricultores, pescadores, comerciantes, Evolução do regime de propriedade, da família e da sociedade em geral).

SOUSA, Antónino de, e TORRES, Flausino. — *Civilizações fluviais*. «Construção da Sociedade», I Série. N.º 2. Lisboa. E. C. E. 1946. 240 pp., 12,7 × 19,4 cms.

(PLANO: Egipto, Caldeia. *Características*: «isolamento» provocado pelo deserto que as envolve; unidade geográfica dada pelos rios; difíceis comunicações com outras. *Aspectos*: evolução das instituições (família, estado, propriedade, religião, etc).

SOUSA, Antónino de, e TORRES, Flausino — *Civilizações de nomadas sedentarizados*. «Construção da Sociedade», I Série, N.º 3. Lisboa. E. C. E. 1946. 240 pp., 12,7 × 19,4 cms.

(PLANO: Assírios, Hititas, Persas, Hebreus. *Características*: localização em regiões semidesérticas ou planaltos; pontos de passagem obrigatórios em países desenvolvidos; carência de unidade geográfica por causa da extensão e da falta de comu-

nicacões; domínio de um ou vários povos por uma aristocracia militarizada. *Aspectos*: transformações da sociedade na passagem do nomadismo para o sedentarismo; a evolução da legislação).

SOUSA, Antónino de, e TORRES, Flausino — *Primeiras sociedades comerciais*. «Construção da Sociedade», I Série, N.º 4. Lisboa. E. C. E. 1946. 208 pp., 12,7 × 19,4 cms.

(PLANO: Creta, Fenícia, Ilhas do Mar do Arquipélago. *Características*: situação em pontos de passagem ou locais em que as comunicações são fáceis por mar para os naturais, mas difíceis para os estrangeiros por desconhecimento da arte de navegar; ligam os blocos anteriores em que se localizam. *Aspectos*: comércio internacional de metais, escravos, produtos industriais e agrícolas; instituições de síntese).

VAN PAASSEN, Pierre — *Estes dias tumultuosos*. Biografia duma geração desesperada. Tradução de Leonel Vallandro. Lisboa. Edições Dois Mundos. *Livros do Brasil*. 1946. 552 pp., 15 × 22 cms. 45\$00.

VICENTE, Gil. — *Auto de Moralidade da embarcação do inferno*. Textos das duas primeiras edições avulsas e das compilações, estudados por Paulo Quintela, com um apêndice que contém a *Tragicomédia Alegórica del Parayso y del Inferno*. «Colecção Atlântida» III. Coimbra. Atlântida Editora. MCMXLVI. CXV e 352 pp., 16,8 × 22,6 cms.

Os editores anunciam

* TERRA-EDITORIA vai lançar no mercado *A maravilhosa viagem dos exploradores portugueses*, de Castro Soromenho, em 12 tomos de grande formato e profusamente ilustrados a cores. A distribuição desta obra, única no género, inicia-se este mês com o tomo de introdução *Dois Rios e um Destino* às grandes viagens da travessia do Continente Negro, feitas por Roberto Ivens, Capelo e Serpa Pinto.

* Na colecção «Novos Prosadores», que já inclui a novela *Casa da Malta* e o romance *Fogo na noite escura*, de Fernando Namora, deve sair na próxima época literária a nova obra deste autor que se intitula *Minas de San Francisco*, romance de camponeses e mineiros, cuja acção decorre numa das minas de volfrâmio da Beira Baixa.

INTERPRETAÇÕES E JUÍZOS

EÇA DE QUEIROZ E A CRÍTICA BRASILEIRA

POR JOÃO GASPAR SIMÕES

A crítica brasileira antecipou-se à portuguesa no estudo da obra e da personalidade de Eça de Queiroz. Viana Moog, Álvaro Lins e Clovis Ramalheira, por exemplo, consagraram-lhe páginas cuja importância é incontestável. Datam, porém, de muito antes as primeiras referências críticas ao maior dos nossos romancistas. Não devemos esquecer, de facto, que foi Machado de Assis quem escreveu em 1878 um penetrante juízo sobre *O Primo Basílio*, o qual veio a ter uma tão grande influência na evolução de Eça de Queiroz que é de toda a verosimilhança atribuir-lhe a responsabilidade na mudança de rumo que se verificou na obra do grande escritor após a publicação dessa obra.

«Hoje, como há cinquenta anos, Eça, apesar de tão intensamente português, é melhor compreendido e, por isso mesmo, melhor estimado no Brasil do que em sua pátria». Estas palavras são do mais recente dos estudos consagrados pelo Brasil ao autor de *Os Maias*. Encontram-se a páginas trezentas e vinte e cinco do livro de José Maria Belo intitulado *Retrato de Eça de Queiroz*. Que valor lhes devemos atribuir? Terá, de facto, razão quem as escreveu?

Machado de Assis figura, como vimos, entre aqueles que primeiro fizeram justiça no Brasil ao talento de Eça de Queiroz. Mas não deixa de ser muito significativo o facto de vermos hoje impugnado pela crítica brasileira o ponto de vista que tanta importância veio a ter na evolução literária do nosso romancista. José Maria Belo é o primeiro a considerar como filhas da «má vontade» as palavras que o grande escritor de *D. Casimiro* dedicou ao *Primo Basílio*. Daqui podemos concluir que a compreensão crítica dos brasileiros perante a obra de Eça de Queiroz sofre discussão no próprio Brasil. Ramalho Ortigão, sem conhecer as objecções de Machado de Assis, escrevia nas *Farpas* um juízo sobre o *Primo Basílio* que ia ao encontro do parecer do escritor brasileiro. Isto nos faz pensar que talvez haja algumas sérias divergências entre a nossa compreensão da obra de Eça de Queiroz e a compreensão da crítica brasileira, exceptuando a de Machado de Assis.

Sim, já quando em 1940 escrevi acerca dos estudos de Viana Moog e Álvaro Lins tive ocasião de louvar o poder de síntese empregado pelo primeiro na recriação da figura humana do nosso grande romancista e a penetração de alguns dos pontos de vista críticos do segundo, sem calar, todavia, as graves lacunas interpretativas que me pareciam man-

char ambas as obras. Verifico que no estudo de José Maria Belo se repetem certos erros de Viana Moog e até certos equívocos de Álvaro Lins. Não posso ser, portanto, tão optimista como o autor do *Retrato de Eça de Queiroz* na minha maneira de encarar a boa compreensão da crítica brasileira relativamente à obra do autor de *Os Maias*.

Perdoe-se-me mais esta referência pessoal: alguns críticos brasileiros estranharam que eu não citasse no meu livro sobre Eça de Queiroz a biografia de Viana Moog. Era minha intenção citá-la numa resenha bibliográfica que deveria constituir um apêndice do meu estudo. A última hora, vi-me, porém, forçado a pôr de lado essa bibliografia. O livro alcançara proporções que aterravam o editor. Assim renunciei ao meu propósito inicial, e Viana Moog, como tantos outros autores não directamente citados no texto, foram excluídos do meu livro. Porque deveria eu, no entanto, citar mais particularmente Viana Moog que qualquer outro autor queiroziano? Alguns críticos brasileiros, entre eles Álvaro Lins, a quem eu também não citei, parecem querer insinuar que as minhas ideias sobre Eça de Queiroz alguma coisa devem a Viana Moog. De facto, foi o autor de *Eça de Queiroz e o século XIX* o primeiro crítico que ousou tirar ilações do nascimento irregular do autor do *Crime do Padre Amaro*. Isso me não parece razão suficiente para que os nossos livros se pareçam. Em 1940, no *Diário de Lisboa*, já eu dizia, referindo-me à biografia deste escritor brasileiro: «Viana Moog prestou, na verdade, um grande serviço a Eça de Queiroz. Depois de lermos esta obra, Eça fica de pé perante nós. E este, mesmo, o grande mérito do livro. Não há nele, por assim dizer, nada de completamente novo sobre a vida do nosso grande romancista. Viana Moog não pretendeu, por certo, dar-nos novidades». Ora os únicos livros que cito no texto do meu estudo são aqueles que me dão «novidades», ou me fornecem elementos documentais apreciáveis. O livro de Viana Moog não está em condições de fornecer nem uma coisa nem outra. Os seus erros são muitos, debaixo do ponto de vista documental, e criticamente as suas novidades interpretativas, quando não padecem de superficialidade, caem em equívocos indefensáveis.

Como é então que Eça de Queiroz «é melhor compreendido no Brasil que em Portugal», no dizer de José Maria Belo? Vem o livro deste

escritor comprovar tal acerto? Bem me parece que não.

Retrato de Eça de Queiroz se intitula o novo estudo crítico consagrado pela crítica brasileira ao grande escritor de *Os Maias*. O seu propósito está expresso no título. De um «retrato» se trata. A tradição do «retrato» vem da França. Deve-se a Saint-Beuve. Inteiramente integrado em tal tradição, José Maria Belo mostra-se de posse de todos os predicados que fazem de um crítico — um retratista. No retrato, a composição geral da figura sobreleva ao aprofundamento parcial de quaisquer características possivelmente reveladoras do que num escritor possa ser fundamental. É certo que José Maria Belo conclue por afirmar que o estilo é não só o traço mais vincadamente criador de Eça de Queiroz, mas também «a sua grande e decisiva influência», consagrando ao estudo da prosa do nosso romancista as únicas páginas verdadeiramente interpretativas do seu «retrato». Tais páginas não são, no entanto, tão penetrantes e originais que lhes possamos, de facto, atribuir um valor independente do conjunto.

De certo modo estamos em face de um trabalho que no plano da crítica corresponde *ipsis verbis* ao de Viana Moog no plano da biografia. Tal como *Eça de Queiroz e o século XIX* nos deu do romancista de *O crime do Padre Amaro* um retrato biográfico feito de generalidades e sínteses obtidas graças à hábil manipulação de um quadro em que se movimenta uma figura que é, segundo uma superficial verosimilhança, a própria figura do escritor, *Retrato de Eça de Queiroz* dá-nos do mesmo autor, no plano da crítica, um epítome suficientemente claro e objectivo da personalidade e da obra do mesmo escritor. Se a palavra não estivesse algo corrompida, poderíamos dizer que o trabalho de José Maria Belo se classifica entre os manuais de «iniciação». O seu livro é, de facto, uma primorosa «iniciação» à obra literária de Eça de Queiroz.

Nas ideias gerais, o livro de José Maria Belo é claro e justo. Eça de Queiroz está bem enquadrado no seu tempo: o fundo do retrato não desmente o conhecimento que já Viana Moog mostrara ter da história do nosso constitucionalismo. É certo que a pintura das influências literárias que contribuíram para a formação da mentalidade do nosso romancista não apresenta novidade alguma. Por vezes, peca por superficial. Que outro nome se há-de dar às referências pouco compreensivas que José Maria Belo faz aos folhetins da *Gazeta de Portugal*? Por vezes vai longe demais nos paralelos literários que estabelece entre o nosso escritor e os

autores franceses. Parece-me despropósito falar na influência de Balzac sobre Eça de Queiroz. Maior despropósito se me afigura considerar o nosso romancista superior a Flaubert. Digno de louvor me quer parecer, pelo contrário, o registo que vai fazendo, ao longo do seu livro, da evolução da própria literatura brasileira nos anos correspondentes à formação, desenvolvimento e declínio da personalidade de Eça de Queiroz. Há algumas inexactidões no estudo da nossa história literária do período da Questão coimbrã. A carta de Antero a Castilho não se intitulava «Bom gosto e bom senso», mas, como toda a gente sabe, «Bom senso e bom gosto». Há equívoco em associar a questão de Coimbra com o advento do realismo nas letras portuguesas. Não é dado o devido relevo ao Cenáculo, e a conferência de Eça de Queiroz, no Casino, sobre *O realismo como nova expressão da arte* é passada em claro. Tudo isto, porém, bem pouco é para aquilatar da incompreensão que José Maria Belo manifesta perante aquilo que constitui, de facto, a novidade da obra de Eça de Queiroz não só para nós portugueses, como para os próprios brasileiros. Reeditando o ponto de vista de Viana Moog, que se permitiu a afirmação paradoxal de que as figuras de Eça de Queiroz, sendo inspiradas na realidade, patenteavam manifesta falta de imaginação da parte do seu criador, José Maria Belo, com argumentos equivalentes, reconhece que nenhuma obra do nosso escritor nasceu de inspiração original. É este, de facto, um dos temas predilectos da crítica brasileira. Mas, tal como Alvaro Lins e o próprio Moog, José Maria Belo desdenha, no entanto, aquelas obras onde a imaginação e a invenção de Eça de Queiroz são indiscutivelmente audaciosas. Há que lamentar, de facto, as palavras de pouca simpatia que merecem ao autor do *Retrato de Eça de Queiroz* livros como o *Alves & C.*, *O Conde de Abranhos* e *A Capital* e a nula atenção que lhe despertaram contos tão originais como *As singularidades duma rapariga loira* e *José Matias*. Aliás, verifica-se que José Maria Belo é o primeiro a repontar contra os aspectos da obra de Eça de Queiroz onde a clássica imaginação do realista é superada pela «romântica» invenção do psicólogo. É o caso do episódio de *Os Maias* a que chama «o mau gosto romântico da paixão de Pedro da Maia», sem dúvida a mais bela manifestação dessa riqueza imaginativa que a crítica brasileira, incluindo a do próprio José Maria Belo, se compraz em negar a Eça de Queiroz. Talvez o autor de o *Retrato* desconheça os amores de Lord Byron e da sua meia irmã Augusta Leigh. É possível que, se os conhecesse, mais uma vez declarasse que Eça de Queiroz era de «curto fôlego imaginativo»...

Entendamo-nos. Também eu creio que Eça de Queiroz não possuía uma muito rica imaginação psicológica:

não posso concordar, no entanto, que o forte de um romancista seja a imaginação folhetinesca. Ora que outra imaginação pede José Maria Belo a Eça de Queiroz senão aquela mercê da qual o romancista supre as deficiências da sua estreita experiência e as lacunas do seu acanhado meio com a «inventiva» ou a «fantasia», faculdades mestras do fabricante de folhetins? Que a Eça de Queiroz faltou o «sentimento dramático», eis o que é indiscutível. Não estou de acordo, porém, com os críticos brasileiros que lhe negam «capacidade inventiva», faculdade, aliás, alheia aos atributos capitais do romancista. Basta evocarmos a prodigiosa «fantasia» dos boletins da *Gazeta de Portugal* e a rica «inventiva» do *Mistério da Estrada de Sintra*, para vermos que Belo não tem razões demais. *Os Maias*, acerca dos quais a crítica brasileira, em pleno século xx, reedita os juízos erróneos da crítica portuguesa, do século xix, eloquentemente demonstram o contrário. José Maria Belo é o primeiro a negar-lhes inventiva, chocando-se com a paixão de Carlos Eduardo por Maria Eduarda...

Tenho pena que José Maria Belo não diga em que consiste, no seu critério, a imaginação ou a «capacidade inventiva» do romancista. Muito dificilmente se encontra nas obras dos grandes romancistas ingleses, franceses ou russos uma galeria de figuras tão variada como aquela que aparece na obra do nosso escritor. São estas figuras directamente inspiradas no meio português? Pudera! Então como há-de um romancista — para mais um romancista de formação realista — tomar a sua matéria na vida contemporânea, «proceder pela experiência», fazer «a crítica do homem», pintar-nos «a nossos próprios olhos», preceitos proclamados pelo próprio Eça na sua conferência do Casino, caso

volva costas ao seu meio e se ponha a «inventar» situações e caracteres? Se Balzac ou Dickens são de «inventiva» mais vasta que o nosso Eça isso o deveram ao seu meio, meio esse muito mais rico que o nosso, e aos seus processos criadores, inteiramente diversos dos métodos realistas. Aliás, assim como me nego a crer que Balzac haja influenciado o nosso romancista, também não creio que Dickens tenha sido seu mestre, não obstante as sugestões que dele lhe tenham vindo. Depois, onde encontrar entre nós romancista com uma mais rica galeria? Se entre nós, ou no Brasil, algum outro se lhe avantajasse na «inventiva», então poderíamos reconhecer que, de facto, ele possuía «um curto fôlego imaginativo». Infelizmente, nenhum conheço que tenha dado mostras de suplantá-lo nesse particular. Mais profundo, mais subtil, mais humano, mais psicológico, foi sem dúvida, Machado de Assis; não foi, porém, mais «inventivo» nem de maior «fôlego imaginativo». As suas personagens são desdobramentos dele próprio, coisa aliás, característica de todos os romancistas cujo processo é mais psicológico, introspectivo ou analítico que crítico, extrospectivo ou observador. E nisto está o maior erro da crítica brasileira quando lamenta o «curto fôlego imaginativo» de Eça de Queiroz. Dados os seus propósitos e os seus métodos, conhecido o meio em que os aplicou, não se lhe pode pedir mais largo «fôlego imaginativo» nem maior variedade de caracteres.

José Maria Belo, que realmente se exprime num português excepcionalmente puro e castigado, conquanto não ouse condenar Eça de Queiroz pela extraordinária revolução que veio operar no nosso estilo literário, aqui e ali deixa transparecer que lhe foi desconhecido o «génio da língua». Realmente foi, e ainda bem. Esquece-se a todo o momento que Eça de Queiroz teve uma pesada tarefa a cumprir: foi ele o criador do romance português. Isto algo representa numa literatura cuja língua se afeiçoara irresistivelmente à expressão literária do género poético e oratório, desconhecendo a directa simplicidade que o romance exige a quem ousa exprimir-se através dele. Para ousar exprimir-se através do romance, de um romance que queria «tomar a sua matéria na vida contemporânea», Eça de Queiroz viu-se obrigado a desconhecer o «génio da língua». Se o tivesse reverenciado, ainda hoje nos encontraríamos todos na triste situação em que vemos certos escritores que quiseram manter-se-lhe fiéis, ao mesmo tempo que tentavam meter-se na camisa de onze varas do romance que toma a «sua matéria na vida contemporânea».

Não há dúvida: a crítica brasileira mostra uma admiração muito larga e muito compreensiva pelo nosso maior romancista, mas nem sempre é capaz de lhe reconhecer os seus verdadeiros méritos. Depois da leitura do *Retrato*

EDIÇÕES BRASILEIRAS

Acaba de chegar nova remessa com as últimas «novidades» publicadas no Brasil

Envia-se o Boletim Bibliográfico a quem o pedir aos representantes.

|||||

LIVROS DO BRASIL,
LIMITADA

RUA VÍTOR CORDON, 29
LISBOA

DOSTOIEVSKY

E O OPTIMISMO

(Conclusão da página 1)

nucioso das aparências extrínsecas que nos continua a interessar. O grande Zola é, hoje, para nós, como continuará a sê-lo, pelos séculos fora, o panteísta inspirado do «Paradou», o poeta épico de «A Derrocada» e o suave idealista de «O Sonho». Só isso resistiu e resistirá ao tempo. E resistiu na medida em que os personagens, que viveram o drama humano destes livros, pareceram aos homens da sua época fora da realidade, isto é, fora do comestível e do habitual. O que por virtude dos prejuízos de escola sucede apenas a alguns personagens de Zola, acontece — e felizmente para a projecção universal e intemporal da sua obra — a quase todos os personagens de Dostoievsky. Foram eles que primeiro revelaram aos espíritos ansiosos uma parte do mistério da criação literária, eles que deram a conhecer a razão do interesse que a chamada obra de ficção provoca e provocará no espírito dos homens. E não há nisto a mais pequena injustiça para com a realidade nem qualquer desprezo pela verdade. Pelo contrário: é a ânsia de conhecer e de saber, sem peias nem preconceitos, sem juízos anteriores prevalecentes, que motiva esse interesse.

Os homens, tal como os vemos,

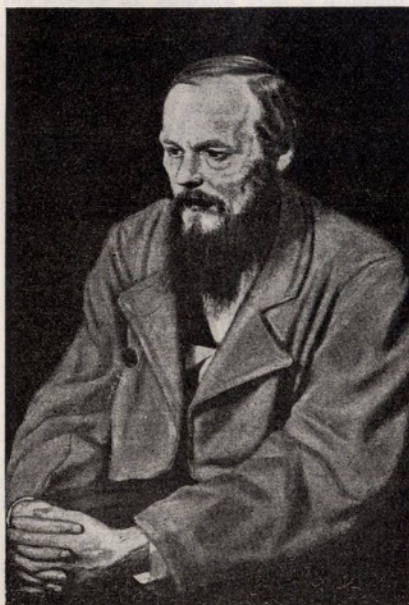
de José Maria Belo fica-se com uma ideia muito «agradável» da personalidade desse homem fino, elegante, ironista e um tanto *snob* que foi realmente debaixo de certo aspecto, o autor de *Os Maias*. Mas nada mais. Ora Eça de Queiroz não foi só isso. Os seus grandes romances, como *O Crime do Padre Amaro* e *Os Maias*, são qualquer coisa de mais profundo que o deixa adivinhar a crítica de Moog ou de José Maria Belo. É preciso ler um ensaio como o *Eça de Queiroz — uma estética da ironia*, — de Mário Sacramento, ou conhecer os liames secretos que ligam a vida e a personalidade de Eça de Queiroz à sua obra para se dar o devido valor e se prestar a devida justiça à sua «originalidade». Façamos justiça à crítica brasileira, mas não esqueçamos o quanto deve Eça de Queiroz à moderna crítica portuguesa.

JOÃO GASPAR SIMÕES

P. S. — *Seria injustiça não agradecer a José Maria Belo a nota com que fecha o seu livro. Em todo o caso ele não resalva aquilo que eu considero super-final no seu estudo.*

J. G. S.

tal como os julgamos e interpretamos na nossa observação cotidiana, são menos verdadeiros do que os personagens dos romances. Na sua



conduta aparente e revelada os homens são apenas aquilo que *podem ser*, aquilo que os *deixam ser*, o que *sabem ser* e nunca aquilo que *são*. E mesmo quando se confessam sinceramente, pouco ou nada adiantam porque dizem somente o que sabem a respeito de si próprios, que é pouco.

Quando o homem forçado pelo condicionalismo moral ou social a que se submete, se manifesta como aquilo a que, habitualmente, se chama um homem honesto, oculta logo dos outros, e de si principalmente, a parte mais importante do seu ser real. E se o tomarem como ele o pretende e os outros o desejam, teremos uma imagem falsa da realidade, mas que nem por isso deixa de ser a imagem virtual da própria vida tal como superficialmente se revela. Se por deficiência moral ou irredutibilidade e inadaptabilidade social o mesmo homem se apresenta como um ser desonesto, também esta não pode ser considerada a sua fisionomia autêntica, porque por trás dela fica uma infinita possibilidade de actos generosos e de atitudes altruístas (de actos honestos no mais amplo sentido) que controvertem este julgamento peremptório.

Se o escritor é um espírito liberto,

se não adopta uma atitude dogmática, isto é, se *não quer provar e demonstrar* (o que é desde logo incorrer em falsidade e erro), então a sua obra apresentará a realidade profunda que a vida nega ao observador superficial. Os seus personagens, tais como os de Dostoievsky, podem ser absurdos e contraditórios na aparência; a sua atitude, porém, porque não é forçada a um condicionalismo de que o seu criador os preserva, será a atitude humana autêntica onde os leitores ansiosos e interessados procurarão ver reflectida a sua verdadeira imagem.

Mas não é a revelação do homem interior, como o complicado mecanismo das suas contraditórias e misteriosas reacções, aquilo que cada um é, por si, que marca a característica fundamental de Dostoievsky. Isso de forma alguma explicaria o interesse social da sua obra e reduzi-la-ia às proporções do romance psicológico em que foram mestres Stendhal e Proust. O que nela há de fundamental e de original é a aceitação pelo homem do seu destino, mesmo através de todas as suas revoltas, a sua piedade sem medida que atinge ao mesmo tempo os bons e os maus, a revelação concreta da reversibilidade dos sentimentos que abre as portas de um novo universo moral, aquilo que se pode chamar a reconciliação do homem consigo mesmo. Ricos e pobres, assassinos e ladrões, virgens e prostitutas, príncipes e camponeses, todos se identificam em face do mistério da vida, todos fazem parte da mesma humanidade transcendente. E isso concede ao homem uma dignidade que se traduz pela sua evasão definitiva do reino animal. Com tudo o que tem de sombrio, de trágico, de profundamente dramático, a obra de Dostoievsky é por isso essencialmente optimista. E nesse sentido que empregamos acima a palavra reconciliação. E o homem reconcilia-se porque sabe que seja qual for o seu destino, por mais cruéis que sejam as fatalidades que este lhe reserva, nunca se sentirá inteiramente perdido. Por maiores que sejam as suas mágoas há sempre uma alegria suspensa sobre ele. Por maiores que sejam as suas torpezas há sempre um instinto de purificação que as corrige e absolve. Poderá objectar-se que esta ideia é injustificável em face do que lhe pode acontecer, e, de facto, lhe acontece através de toda a obra do grande romancista. Desgraças e misérias, abjecções e degradações, lutas e trabalhos como pão nosso de cada dia, nada disso serve para contrariar o nosso asserto. O que importa é a sua capacidade de transformação e de exaltação. Porque se transforma, porque é sempre capaz de se exaltar, mesmo quando a vida o fere e humilha, o homem pode sempre conservar uma esperança.

E isto, que é assim, o homem não o sabia. Até Dostoievsky ninguém lho tinha dito...

DOMINGOS MONTEIRO

A PORTA DA LEI

POR FRANZ KAFKA

DIANTE da lei está o guarda da porta. Apresenta-se um aldeão, que pede para entrar na lei. Mas o guarda diz-lhe que de momento não lhe pode permitir a entrada. O homem põe-se a reflectir, e depois pergunta se o deixarão entrar mais tarde. «É possível, diz o guarda, mas não agora». O guarda sai de diante da porta, aberta como sempre, e o homem baixa-se para espreitar o interior. O guarda dá conta disso, e ri. «Se tanto te seduz, experimenta entrar sem o meu consentimento. Mas fixa bem isto: sou muito poderoso. E sou apenas o último dos guardas. Diante de cada sala há guardas cada vez mais poderosos, e eu próprio não posso suportar o olhar do terceiro depois de mim». O aldeão não contava com tais dificuldades; então a lei não deve ser acessível a todos? Mas olhando com mais atenção o guarda, o casaco de peles, o nariz afilado, a barba de Tártaro comprida, rara e negra, acaba por preferir esperar, até que lhe permitam a entrada. O guarda dá-lhe um banco e fá-lo sentar diante da porta, um pouco de lado. E ali ele fica sentado, dias e anos. Faz numerosas tentativas para ser admitido no interior, e aborrece o guarda com as suas súplicas. Por vezes o guarda submete-o a pequenos interrogatórios, faz-lhe perguntas sobre a sua terra e sobre muitas outras coisas, mas são perguntas que lhe lança com indiferença, com ares de grande senhor. E acaba sempre por lhe repetir que ainda não o pode deixar entrar. O homem, que se tinha preparado bem para a viagem, emprega todos os meios, mesmo os mais dispendiosos, para subornar o guarda. Este aceita tudo, é certo, mas diz-lhe sempre: «Aceito, mas é para que tu fiques bem certo de nada teres omitido». Durante anos e anos, o homem observa o guarda, quase sem interrupção. Esquece os outros guardas. O primeiro parece-lhe o único obstáculo. Nos primeiros anos, amaldiçoa em altas vozes a sua pouca sorte. Mais tarde, começando a envelhecer, limita-se a resmungar por entre dentes. Torna-se infantil e, como à força de observar o guarda durante anos e anos, acabou por conhecer até as pulgas do seu casaco de peles, pede às pulgas que o auxiliem e façam o guarda mudar de opinião; por fim a sua vista começa a diminuir, e já não sabe se faz escuro à sua volta ou se são os olhos que o enganam. Mas agora distingue bem na obscuridade uma gloriosa luminosidade que jorra eternamente da porta da lei. Já lhe não resta muito tempo de vida. Antes de morrer, todas as experiências de tantos anos, acumuladas na sua cabeça, vão culminar numa pergunta que até aí nunca se atrevera a fazer

ao guarda. Faz-lhe um sinal, porque já não pode endireitar o corpo anquilozado. O guarda da porta tem de se inclinar muito, porque a diferença de estatura é inteiramente em prejuízo do aldeão. «Que mais queres tu saber? pergunta o guarda. És insaciável». «Se todos aspiram à lei, diz o homem, como é que durante todos estes anos ninguém senão eu pedi

para entrar?» O guarda da porta, sentindo que o fim do homem está próximo, brada-lhe ao ouvido, para atingir melhor o tímpano quase inerte: «Aqui só tu podias entrar, porque esta entrada era feita só para ti. Agora vou-me embora, e fecho a porta».

(Trad. de A. C. M.)

NOTA SOBRE FRANZ KAFKA

OS portugueses que liam a «*Revista do Ocidente*», essa admirável criação ibérica e de Ortega y Gasset, que foi um dos postos de vanguarda da cultura europeia entre as duas guerras, podiam ter lido nas suas páginas, quando ainda no resto do mundo latino nem o seu nome era porventura conhecido, a «*Metamorfose*» de Franz Kafka. Mas, tenha sido conhecido ou não noutros países, a verdade é que só agora o nome de Kafka está a alcançar projecção universal. A tragédia europeia não podia deixar de trazer ao primeiro plano esta obra chocante, que hesita entre a filosofia, a literatura e a poesia, e é porventura a mais bela e profunda expressão da angústia metafísica que existe em todas as literaturas.

Franz Kafka, checo de nacionalidade, escritor de língua alemã, morreu relativamente novo e sem dar por concluídas as três grandes obras que constituem o centro do sua produção: «O Processo», «O Castelo» e «*América*». Mais: expressamente recomendava a sua destruição, assim como a de muitas outras, parábolas, contos e novelas, que pela maior parte não chegara a publicar. Foi o escritor Max Brod que tomou a decisão heróica de ir contra a última vontade do seu amigo, e em vez de destruir, publicou essas obras graças às quais, talvez, Franz Kafka venha a ser considerado como um dos mais geniais escritores do seu tempo.

Kafka quis que as suas obras fossem destruídas pelo mesmo imperativo que lhe impediu concluí-las: é que elas não tinham conclusão possível. Concluí-las seria, para Kafka, ter resolvido o mistério da vida, ter cortado o nó górdio da sua angústia. Porque cada obra era como que uma nova interrogação — e ao mesmo tempo uma tentativa de resposta. Concluir seria ter achado esta.

Sobre nós, leitores, embora incompletas, as obras de Kafka agem contudo com um valor «positivo». O próprio caminhar das suas personagens contém tal intensidade expressiva

que deixa de nos importar a «conclusão». Esse K. de «O Processo», réu perante uma justiça inapreensível, acusado sem saber de quê, condenado sem saber porquê, esperando sempre em lóbregas antecâmaras de tribunal uma resposta que ninguém lhe dá, essa miséria do ser humano que não vê a face da justiça, mas está nas mãos dela, e acaba por ser executado sem que a luz se faça — não há aqui mais que suficiente «matéria» para nos dispensar a exigência de uma conclusão que só poderia ser, para Kafka, revelar a face do juiz ou negá-lo? Eis a conclusão que lhe era impossível.

Fala-se muito em Kierkegaard a propósito de Kafka, e com motivo. Parece-me contudo necessário ter presente que Kafka não é um filósofo, e que a sua obra resultaria diminuída ao esquecermos que ele nunca tal se pretendeu. Qualquer dos seus romances, contos ou parábolas é, sempre, uma expressão estética, embora de um drama metafísico. Os seus personagens não são encarnações de ideias, embora seja possível, quase sempre, encontrar um equivalente filosófico para a história de cada um. Serem simbólicas sem deixar de ser concretas, eis porventura a raiz dessa sedução extraordinária que exerce sobre nós a leitura de qualquer das histórias de Kafka, e essa hesitação constante entre a vida e a ideia, ou talvez melhor, entre a vida e o sonho, que nunca nos deixa certos se os seus personagens são seres deste mundo, ou vivem já para além da realidade.

«A porta da lei», que hoje publicamos, é de entre as suas parábolas uma das mais claras, e dum esquematismo raro em Kafka. Por ser muito nítido, e porque, de certo modo, sugere o tema de uma das suas obras capitais, «O Processo», a escolhemos para dar aos nossos leitores uma como que ante-visão da obra de Kafka, de que tão breve trecho não pode, evidentemente, dar senão uma ideia aproximada.

A. C. M.

VINTE ANOS DEPOIS

POR JÚLIO POMAR



ANTÓNIO SOARES — LUIZ DE CAMÕES

II
AS recentes exposições, realizadas no Porto, de Dordio Gomes, António Soares e Thomas de Melo (Tom) — ou seja, de três dos artistas mais comumente citados quando se fala da chamada «Arte Moderna Portuguesa» — fizeram-nos crer na necessidade, hoje já possível de satisfazer, de uma revisão crítica da pintura que entre nós se tem feito.

Disséramos que chegara o tempo de pedir mais que promessas — e estas, havia que confirmá-las. Viramos que Dordio continuara marcando passo, atrás dos seus impulsos, que raro chegam ao fim do quadro; que as suas qualidades naturais não encontraram um desenvolvimento favorável, resultando em síntese madura; que se mantivera no mesmo caminho, às voltas com as mesmas limitações.

E António Soares? António Soares difere de Dordio na medida em que alguém que desiste de abrir uma porta difere do que tenta obstinadamente abrir a mesma porta, sem jamais lograr achar a fechadura. Esta última exposição diz-nos que António Soares desistiu de abrir a porta da Arte — aquela porta por onde só entram os que se metem inteiros dentro da sua obra, os que trabalham com o próprio sangue, com amor, com raiva, até com ódio. Aquela porta que não se abre sem luta, que só se abre quando a vontade não quebra.

Da obra de António Soares todo o drama fugiu. Onde está o homem? No jogo mais ou menos subtil dos seus pinéis há um vácuo enorme — o vácuo que nenhuma subtilidade preenche, o vácuo do sangue. A sua pintura é uma carícia de dedos sem vida. Confrange.

De que servem ao poeta as imagens perfeitas se ele nada tem a contar? Há os que se obstinam em cantar-se a si próprios, os que só se vêem a si mesmos, aqueles que se fecham na contemplação do drama que é só seu. Na pintura de António Soares nem sequer este drama se apercebe. Nem sequer a humanidade restrita do drama individual. Da pintura de António Soares todo o sentimento desapareceu.

No rosto ambíguo do seu «Cam-pino», nos panejamentos arrumados com o mesmo cuidado com que uma elegante compõe o penteado, naque-

las ondas de sombra sem o mínimo mistério, fala-se a linguagem das figuras de cera — a menor palpação de vida fica a uma distância espantosamente grande. A uma distância tão grande que não cremos que o artista a tenha procurado.

Teria António Soares limitado os seus objectivos ao puro decorativo? Lembremos que as suas telas actuais poderiam ter servido de leques no século XVIII. Aqui, uma distinção nos parece necessária: muita gente tem uma noção confusa de *decorativo*. Muita gente o confunde com o vazio de sentido, bonito e caricoso. Queremos parecer que nisto anda uma ideia assas depreciativa de *decorativo*. A própria função da pintura é, afinal, decorativa, embora não apenas decorativa. Um quadro é mais qualquer coisa que o objecto de adorno e a arte especificamente decorativa não se confunde.

Quando surgiu o quadro de cavalete, e a pintura se deligou da arquitectura, o quadro tinha um assunto, e o pintor limitava-se a contar esse assunto. Aquela contribuição ornamental com que, por vezes, era enriquecida a pintura mural rarefez-se, desapareceu. O destino que a pintura a princípio tinha, modificou-se. De imediatamente ligada à arquitectura, passou a viver em independência desta: ganhou foros de coisa que se basta a si própria. Passou a ser um pequeno mundo, cuja função era, simultaneamente, documental e emotiva. Não iremos além, se afirmarmos que o quadro era, duma forma especial, um objecto de culto. Retratava

as concepções do tempo: era uma imagem reduzida do mundo, em que cada qual se podia encontrar. Numa palavra: o quadro vivia por si mesmo.

Ao mesmo tempo, a pintura especificamente decorativa, isto é, a pintura primeiro que tudo subordinada a condicionantes de ordem plástica, mas extra-picturais, entrava em caminho que não se prestava a confusões. Ninguém jamais pensaria em emoldurá-la e pô-la num canto a fazer de quadro. Pintura decorativa, de adorno, e pintura de cavalete, diferiam, como um galanteio difere dum poema de amor.

Mas, eis que a pintura — entendasse: a pintura de cavalete — se vai empobrecendo. Tudo diminui — o objectivo, a qualidade, o tamanho. A pintura perde terreno em poder emotivo. Mais tarde, a máquina fotográfica arrancar-lhe-ia a finalidade documental. E, livre desta veste, que, de vez em quando, lhe atrapalhava os passos, iria ela, de novo, retomar o lugar perdido no interesse dos homens?

As condições da época não lho permitiram. Sabemos a que extremos de deseducação estética chegou o burguês, então o único comprador de quadros. Um quadro, ou uma cabeça

(Conclui na página 10)

NOVIDADE LITERÁRIA

«O AÇO MUDOU DE TÊMPERA»

DE

MANUEL DO NASCIMENTO

o discutido escritor «neo-realista», autor de «MINEIROS»

Cada exemplar Esc. 25\$00

(Envia-se à cobrança sem despesas)

É uma edição da Livraria LATINA Editora

RUA DE SANTA CATARINA, N.º 2

PORTO

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

NATURA

«Revista Mensal de Saúde, Educação Física e Cultura Social». Órgão Oficial do Movimento Naturista Português. Ano IV. N.º 34. Junho de 1946. 2\$00.

LER

«Antologia do Conto, Poesia, Crônicas». Director: Alberto Marques Mano. N.º 1. Junho de 1946. Depósitos gerais: Portugal Editora. Lisboa. 3\$50.

SEARA NOVA

«Revista de Doutrina e Crítica». Lisboa. N.º 982, 983 e 984. 2\$50.

SOL

N.º 67 e 68. Lisboa 15 e 22 de Junho de 1946. 1\$00.

OCIDENTE

«Revista Portuguesa Mensal». Junho de 1946. Vol. XXIX. N.º 98 1\$50

O GLOBO

«Actualidades — Crítica — Divulgação Cultural». Quinzenário. N.º 1 e 2. II Série. Ano IV. 31 de Maio e 15 de Junho de 1946. Red. e Adm.: Rua Luz Soriano, 27-2.º Lisboa. 1\$50.

ALÉO

«Boletim de «Edições Gama». Série IV. Ano IV. N.º 38 e 39. 15 e 22 de Junho de 1946. 1\$00.

VIDA MUNDIAL ILUSTRADA

«Semanário Gráfico de Actualidades». Ano VI, N.º 264 e 265. 13 e 20 de Junho de 1946. 2\$00.

VÉRTICE

«Revista de Cultura e Arte». Vol. II. Fasc. 7. Maio de 1946.

ORQUESTRA SINFÓNICA DOS JARDINS UNIVERSITÁRIOS

REALIZA-SE em 2 de Julho, no Coliseu dos Recreios, o primeiro concerto promovido pela Orquestra Sinfónica dos Jardins Universitários, sob a regência de Silva Pereira, com o seguinte programa:

Oberon — Weber; 4.ª Sinfonia — Tchaikovsky; *Variações Sinfónicas* — César Franck; *Promessa* — Lopes Graça; *Boleto* — Ravel.

Esta nova organização musical, que virá contribuir valiosamente para pôr fim à estagnação actual em matéria de concertos sinfónicos, propõe-se incluir sempre obras portuguesas nos seus concertos e apresentar solistas de reais méritos.

Fazemos votos para que esta iniciativa encontre por parte do público toda a simpatia a que tem direito.

«MUNDO LITERÁRIO» E A IMPRENSA

Além de notícias que já registámos, referiram o aparecimento de *Mundo Literário* as seguintes publicações:

O Primeiro de Janeiro, Diário de Lisboa, Sol, Jornal do Comércio, Diário Popular, O Século Ilustrado, O Comércio do Porto, Os Ridículos, Mundo Desportivo, Cartaz, Correio do Sul (Faro), Jornal de Abrantes, Notícias de Évora, Diário do Alentejo (Beja), Democracia do Sul (Évora), Reconquista (Castelo Branco), Gazeta do Sul (Montijo), O Regional (S. João da Madeira), O Tempo (Pena-fiel), A Voz do Sul (Faro), O Povo Algarvio (Tavira), Correio de Abrantes, Notícias de Felgueiras, O Despertar (Coimbra), Jornal de Elvas, O Jornal de Sintra, O Castelo Vidense, O Jornal de Felgueiras, Semana Tirsense, O Cávado (Espôsende), assim como Aléo, Acção, A Nação e A Voz.

A todos os nossos agradecimentos.

EMERICK MARCIER

(Conclusão da página 1)

brasileira realizada em Londres, no ano passado, lá figuravam quadros seus que, da naturalização, ganharam uma humanidade mais mole e mais realista, sendo embora a tragédia a mesma: este mal irremediável de ter nascido capaz de imagens no momento sem tréguas desta nossa idade.

Na sua passagem por Lisboa encheu dúzias e dúzias de folhas de album com desenhos admiráveis. Alguns ficaram em mãos de amigos. Publicamos este como amostra e lembrança dum artista cheio de interesse que, como tantos, passou entre nós sem que ninguém desse por isso.

A. P.

NO PRÓXIMO NÚMERO:

PANORAMA CIENTÍFICO

CURSOS DE GUARDA-LIVROS

CHEFE DE ESCRITÓRIO

PRIMEIRO CICLO DOS LICEUS

LÍNGUAS

ENSINO PELO CORREIO

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

RUA DE S. MAMEDE, 32 3.º E. LISBOA

VÉRTICE

REVISTA DE CULTURA E ARTE

no 7.º fasc.

COLABORAM

BENTO CARAÇ

JOSÉ QUEIROZ

ÁLVARO MARINHA DE CAMPOS

ANTÓNIO SÉRGIO

JOAQUIM NAMORADO

EUGÉNIO DE ANDRADE

uma entrevista com PORTINARI POR MÁRIO DIONÍSIO

Distribuição de:

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

Redacção e Administração:

R. das Fangas-46 - COIMBRA

PREÇO 6.00

DIVULGUE E ASSINE

O GLOBO

Quinzenário de Actualidades, Crítica e Divulgação Cultural

||||

Rua Luz Soriano, 27-2.º

LISBOA

CARTAS DE FERNANDO PESSOA A A. CORTES-RODRIGUES

Importante volume de correspondência, com poesias inéditas do poeta

12\$50

EDITORIAL CONFLUÊNCIA, L.D.A.

O aparecimento desta obra é, em Portugal, um facto com muito poucos precedentes. E talvez daí lhe advenha o não ter encontrado, ao que supponho, na crítica e no público, o acolhimento e o êxito que merece. Todavia, o volume publicado trata da *certeza, da especulação, da acção e da política*; e o próximo volume é que tratará da arte, da história e do homem. Isto, é claro, segundo os capítulos dos volumes — porque, vê-lo-emos, é sempre e apenas do homem que se trata. Mas não há paradoxo algum em que passem quase desapercibidas as nobres meditações de um espírito, cujo pensamento parecerá abstracto a quem não saiba ver, nele, o inevitável concreto do moralista que ele é, ou melhor, a quem não saiba ver, sob o estilo aparentemente especulativo, as imagens típicas, os «tipos» humanos, que o moralista nunca pode deixar de ter em mente. Num país com actividade filosófica, parece-me que não deveríamos considerar puramente filosóficas estas reflexões. Com efeito, além da detecção da «visão típica», própria do moralista, uma outra característica elas possuem, que ao crítico é possível fazer notar: a constante discussão, em quase todas, do *comportamento do Homem*; e discussão feita em termos tomados na acepção vulgar, o que não seria — antes pelo contrário — um defeito, se essa acepção, por vezes, não fosse errada. Por exemplo: *idealismo e realismo*. Idealismo nunca está referido a *ideias* mas a *ideais*; e o realismo não é o da realidade objectiva, é o do pragmatismo corrente, o das «coisas como elas são». Mas voltaremos a este ponto. O que interessa, sublinhar desde já, é a sorte natural de um livro que, sendo para-filosófico, não é de divulgação filosófica; sendo ensaístico, não estuda nem cita especificada e literariamente este ou aquele; sendo de doutrina política, não é de um catecismo politicante; sendo de um moralista, não é moralista; sendo... — mas é preferível citar o parágrafo último da «introdução»: «... Este livro não é um livro de luta, que seria, talvez, vã. Não é um livro de protesto, que seria, talvez, inútil. É o livro de uma alma que, demorando-se na análise do real (conhecer determinismos é, de certo modo, vencer determinismos) se deleita na alegria da sua libertação interior, se goza na afirmação e na posse da sua individualidade». Estas palavras, desligadas das anteriores, em que o autor lúcida e rapidamente analisa, logo de entrada, o problema do condicionalismo económico, parecerão, por certo, escandalosas. Se a especulação filosófica tem, na nossa consciência cultural, muito poucos precedentes, pode dizer-se que, no pseudo-hipercriticismo actual (todos os hiper são pseudo e vice-versa), para o qual o que parece é, A. Saraiva, atrevendo-se a disfarçar habilidosamente o

CRÍTICA

REFLEXÕES

SOBRE O HOMEM

— VOLUME I —

POR AUGUSTO SARAIVA

(ED. EDUCAÇÃO NACIONAL—PORTO, 1946)

seu livro em deleites da libertação interior e da posse da individualidade, e a disfarçar *sem precedentes*, sem aviso prévio emitido por qualquer associação de socorros mútuos, havia de encontrar o silêncio e a incompreensão reservados às «obras difíceis»... Porque, meu caro filósofo, só são fáceis os partos do jornalismo nacional e internacional, e as obras cujos autores são, *ad usum Delphini*, dispensados de objectividade... Vivendo sob o signo das oposições totais ou das coligações oportunistas, o homem — com maiúscula, o das *Reflexões* — está mais do que nunca «parcelled in men» (dividido em homens), como, há quase um século, lamentava D. G. Rossetti, ao cogitar, em soneto, «sobre a recusa de auxílio entre as nações». São, pois, muito velhas estas questões de auxílio. Mas o caso é que, parcelado em homens, o Homem dificilmente acede a reflexionar sobre a sua conduta, quando, em contra-partida, tudo o leva a descrever da sua política eficiência individual e a procurar, no R. I. P. da agitação ou da palavra de ordem, o alívio de ter sido, durante tanto tempo, precisamente esse desamparado e maiúsculo homem.

É irresistível não recordar, paralelamente a este livro de A. Saraiva, a obra prima que é a *Antropologia pragmática*, de Kant. Para o filósofo de Königsberg, como para toda a gente, embora com variável sentido, a antropologia é a «ciência do conhecimento do homem». Mas, diz ele, a antropologia é *pragmática*, «quando investiga o que o homem, como ser que age livremente, faz, ou pode e deve fazer de si mesmo». E se as reflexões de A. Saraiva não são declaradamente antropológicas, e o pragmatismo é criticado aqui e ali, nem por isso o paralelo deixa de ser viável, mais do que viável, necessário, por as definições de Kant assentarem por completo ao conteúdo destas reflexões. Claro que o livro de Kant é notável em todo o mundo, como parte importante de uma obra que honra o espírito humano. Há, porém, muitas formas, muitos graus, voluntários ou involuntários, de honrar esse espírito: até há quem o honre só em sua casa — ou porque esta não tem portas ou porque não tem janelas... E quanto é difícil honrá-lo, se a linguagem não está feita! A par da tendência moralística para consi-

derar os termos nas acepções que resultam do comportamento individual ou social do homem, sente-se, nas páginas destas «reflexões», a angustiosa necessidade, que tem o autor, de definir, previamente, (num *prévio* que tem de ser *constante*) o vocabulário mais elementar. E quando assim acontece ao pensador, e este, por outro lado, conhece quanto, voluntariamente, os homens deturpam as coisas simples, as definições que estabeleça, apresentam uma dupla face: uma que *define*; e outra que *defende*, não só o pensamento do autor, mas o que — se repetirmos Kant — «o homem, como ser que age livremente, (...) pode e deve fazer de si mesmo».

Se com as definições isto se passa, com as teorizações passar-se-á o equivalente. É o equivalente, num pensador preocupado, um pensador que sabe que «a *autenticidade* tem uma função *referencial* (válida para o convívio), *pragmática* (válida para acção)», não sendo a «própria verdade», mas «a vulgar conformidade do pensamento com o objecto» (pág. 22), o equivalente, dizia eu, será um compromisso entre o descritivo do moralista (*moralista* é o que descreve e justifica o comportamento do homem) e a apologia do filósofo.

Não admira que um pensamento desta ordem, exercendo-se no nosso meio, se julgue aforístico, ou prefira apresentar-se como tal. Só talvez um extremo escrúpulo oferecerá, por aforismos, sucessivos trechos, cuja concatenação é evidente, e poderia ter sido hábilmente fabricada. O mais aforístico deste livro (os pequenos e isolados «pensamentos», essas «frases» e aplicações) é o mais fraco dele. O livro ganharia com a sua exclusão. Pode, porém, perguntar-se até que ponto, uma vez que, nos trechos longos, estão, não poucas vezes, intimamente imbricadas algumas dessas inutilidades, que fizeram parte das locubrações do autor. O condicionalismo da cultura, a impossibilidade de exemplificar dignamente quando os exemplos não são, infelizmente, melhores, e a consciência dramática de ter de repetir verdades do amigo Banana, num campo em que o amigo Banana só tem dito asneiras e mentiras, tudo isto dificulta uma triagem que, se elevaria, para usar palavras do autor, o «pensar em compreensão», diminuiria o alcance do «pensar em extensão».

Depois, para A. Saraiva, «o único recurso que ao homem se depara na luta pela inteligibilidade (...), parece ser a coerência mental — o pensar coerente», visto que «o acto de passar da certeza à verdade exige um pressuposto, envolve um *risco*». E disto e da consciência das condições citadas anteriormente, resulta uma ironia subtil, que enforma não só o estilo, mas o próprio pensamento. Subtil e amarga. Vai longe o tempo da *Aufklärung*, do optimismo que não era pessimismo do avesso.

Já dissemos atrás como, hoje, é difícil ao homem comprazer-se na análise da sua própria conduta. Fala-se, e mais do que nunca, no Homem — com maiúscula, como o das «Reflexões», mas só na primeira letra são iguais os sentidos atribuídos. «Nenhum ser se bate por aquilo que o nega», diz A. Saraiva. E engana-se. Porque só o homem *ideal* se não bate pelo que o nega. O homem *real* bate-se: ou para defender o seu sossego, se o tem; ou para conquistar idêntico sossego, se o não tem. Para não contarmos os casos do génio ou do santo, que se batem, cientes do inevitável aniquilamento, mas alegres no sacrifício propiciatório, de que, também eles sabem melhor que ninguém, a História é feita. Mas a confusão explica-se: o Homem de hoje é *colectivo*, o de A. Saraiva é *sociável* — o primeiro dilui-se, o segundo integra-se. A tragédia não está em que um e outro sejam abstractos para o pensamento e numéricos (numeráveis) para a lei. O Homem do moralista é o menos abstracto de todos. A tragédia está em serem *cidadãos*, ou para a cidade tenderem. O homem do séc. XVIII, mesmo quando se volta para a natureza, fá-lo só para voltar costas à cidade. O do séc. XX, mesmo que só volte costas à cidade, não pode deixar de depender dela. Mas tudo isto é intelectualismo — filosófico, político, económico, o que quiserem.

Neste volume das Reflexões, a natureza e o amor não aparecem. Podiam apenas estar escondidos. Mas não estão. Salvo erro, a natureza só aparece a propósito de política, e entende-se imediatamente que é *uma certa* natureza: a do homem ou a da sociedade. E o amor só surge, aqui e ali, em sentido de tendência intelectual ou hábito de pensamento. É certo que já dizia Camões: «Transforma-se o amador na cousa amada, / Por virtude do muito imaginar». E, portanto, uma vez consumada a transformação, o que for expresso não o será em termos de amor. Evidentemente que se não deve exigir que esteja numa obra um elemento que lhe não pertença. Mas pode lamentar-se a ausência de factores, cujo menosprezo conduziu a humanidade a viver angustiosamente e até, com o freudismo, a «descobrir a pólvora».

Bem sei que empreguei a palavra *intelectualismo*, em sentido vulgar e polémico, quando condenara o sentido vulgar, na obra que estou criticando, das palavras *idealismo* e *realismo*. E quando, para mais, essa polémica do «intelectualismo» é apenas uma questão de raposas com uvas distantes. Mas pretendo significar que a ontologia de A. Saraiva é incompleta; que, para confinar-se corajosamente na análise do estado actual da sociedade, reduz o homem. Quando, por exemplo, afirma que a política é «ciência do possível», es-

clarece não poder ela ser ciência real, «por o real ser injusto ou absurdo». E isto é extremamente sintomático — a justiça ou injustiça e o absurdo ou não-absurdo não são predicados do real, mas da reacção do *homem* em face do real, e real interior ou exterior. Trata-se, portanto e sempre, da razão humana e das motivações que ela própria descobre ou inventa. Se isto é o que permite ao homem sociabilizar-se, não é todo o homem. E será constantemente defeituosa — e sabemos que o é — toda a sociabilização conseguida à custa de um empobrecimento voluntário. Se outras são ou não possíveis, é outro caso. Mas convém acentuar o que falta, para melhor se apreciar o que fica.

Um dos mais curiosos paradoxos do espírito é que tanto os que pugnam pelo reconhecimento de um homem universal (e não quero referir-me ao homem projectado sobre o universo, nem ao homem considerado como somatório de povos — nem, portanto, panteísmo humanístico, nem humanismo fácil) como os que julgam o homem apenas intelectualmente, são ávidos de liberdade. Para os primeiros, todavia, a liberdade só quando individual — mesmo que seja a «sobra» socialmente permitida — é que tem sentido. Para os segundos, ela só tem verdadeiramente sentido, quando expressão de um equilíbrio de forças. A dos primeiros — e eis o paradoxo aparente — é filosófica; a dos segundos, mais filosófica no método, é jurídica. Só assim poderia, de facto, A. Saraiva, depois de, perspicazmente, identificar liberalismo económico e indiferença política, concluir: «E na mesma proporção em que liberdade política exprima, não renúncia ou indiferença, mas «vontade política», liberalismo e liberdade não só se não identificam — como se excluem». É preciosa e lúcida esta conclusão, e surgiria naturalmente no mesmo espírito que, com serenidade e malícia, valoriza o sufrágio, em termos que são, dialécticamente, dos melhores do livro. Porque quem vê tão *nitidamente* o homem, sabe *julgar* em termos filosóficos.

Desejaria que ficasse aqui entendido o seguinte: ninguém, absolutamente ninguém, atingiu, entre nós, agora, com «reflexões» ou sem elas, o alto nível e a generosa visão de algumas das páginas deste livro. Todo o português que de culto se preze tem o *dever* de o ler, para esclarecer a sua educação política. Sei que são perigosos, para o prestígio dos autores, estes elogios que exploram a vaidade do possível leitor. A desilusão da impotência é o pior dos inimigos. Porque muitos se prezam de cultos, que o não são. Esses, conscienciosamente, não leiam o livro. Iriam gritar aos sete ventos que era só filosofia, pondo assim em fuga as boas vontades fracas... E são estas, precisamente, quem mais necessita lê-lo.

VINTE ANOS DEPOIS

(Conclusão da página 7)

de veado para a sala de jantar: o apreço era o mesmo. Eis como nasce a concepção do quadro como objecto de adorno. Concepção depreciativa, na medida em que o pintor se entende como criador de arte, como porta-voz dos homens.

Desde o momento em que ele desiste de o ser, nada os homens lhe têm a pedir. Os únicos seres a que tem de prestar contas do seu trabalho, são os «amadores» que lho adquirem. O circuito está fechado, e bem fechado — em espaço e tempo. Cremos que a grandeza da obra de arte reside nela não ser jamais um circuito fechado, mas uma ponte lançada para o coração da vida, para o porvir — qualquer coisa como o ritmo da própria vida, captado em cores, em volumes, em sons, em palavras.

António Soares era uma das promessas da, em tempos, «jovem pintura». Nas suas obras, havia o ardor dos que não se contentam com as rotas costumadas. Havia (e disso dão-nos provas as poucas amostras do António Soares dos tempos idos expostas também agora) um desejo de novas conquistas, embora o âmbito destas não fosse bem preciso. Por detrás da fogueira formal aparecia, é certo, uma boa dose de inconsistência emotiva. Entre os dextros pinceis do pintor e a sua real capacidade de despertar sensações, começava a surgir uma distância. Daí a superficialidade que se lhe ia constituir em característica predominante, mais tarde, quando, levado pela dextreza da mão e da vista, se limitaria a caprichos gratuitos.

A arte de António Soares aparece-nos, hoje, como uma renúncia. Uma renúncia às mais puras e às mais gratas virtudes da arte. Uma renúncia ao coração dos homens. Aquilo que só se atinge quando, de qualquer modo, se trabalha mais com o coração, o sangue, o sexo, de que com tintas e pinceis.

JÚLIO POMAR

IMPORTANTE

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

A P O E S I A N E G R A D E

A literatura das Américas, tanto do Norte como do Sul, tem a enriquecê-la a voz nostálgica dos negros, lenta e dengosa, repleta de estribilhos e «refrains». Vozes de escravos ainda à procura da liberdade, que não seja apenas um mito pomposo e demagógico, mas realidade concreta e humana. Não bastou que a «Abolição» fosse gritada numa frase de Lincoln, num verso de Castro Alves, nos decretos das Câmaras legislativas, que a votaram por maioria absoluta. A marca da escravatura lá ficou como as cicatrizes do chicote que das costas dos velhos negros escravos passassem para a alma dos novos escravos livres. Num morro da Baía ou numa noite de Harlem, as vozes dos negros arrastam a sua revolta lenta e melodiosa, cheia de queixumes e de protestos surdos, mas comoventes.

Langston Hughes é uma das mais fortes expressões da poesia negra. Nasceu em 1902, em Joplin, Missouri, E. U. A. A sua vida tornou-se uma aventura constante, dura e dramática, embora não tão agitada como a de Jack London, nem tão patética como a de Walt Whitman. Apesar do anátema da sua cor, que dentro da Democracia Norte-Americana, representava um sinal de inferioridade, Langston Hughes ainda conseguiu tirar o curso da Central High School, de Cleveland, em Middle West. Quando tinha dezóito anos foi para o México, onde chegou a ser professor de Inglês. Um ano mais tarde entrava para a Universidade de Colúmbia. Depois foi marinheiro e correu as sete partidas do mundo; esteve na França, na Itália, na Espanha, sem nunca conseguir uma vida estável e desafogada. A Europa, embora sem os aparatosos e sinistros linchamentos, ainda era mais hostil à sua condição de negro. Ao regressar à América, vai para New-York, a lídima metrópole do mundo americano, cujo frenesi traduz toda a angústia da competição da «Grande Corrida», expressão com que os «compatriotas» de Lincoln e de Roosevelt pretendem exprimir e sintetizar as delícias do individualismo e do liberalismo, bases essenciais da sua concepção «democrática» de vida. É aí que o poeta negro desce às últimas profissões, sofre todas as humilhações possíveis àqueles que, dentro do mundo capitalista, não estejam nas posições privilegiadas. Sente na sua própria carne mais do que a miséria física, experimenta o desprezo e até o ódio com que eram tratados pelos homens brancos os seus irmãos de cor, que parece que os teriam libertado para melhor lhes mostrarem a sua condição de escravos. Deambula pela América grandiosa e progressiva, em pleno desenvolvimento industrial. Limpa escarradeiras nos hotéis de Detroit, Chicago, Atlantic City, Palm Beach (assim nos diz um dos seus mais famosos poemas). Todo

LANGSTON HUGHES

Dois
poemas

PROÊMIO

Sou negro:

*Negro como é negra a noite,
Negro como as profundezas
d'África.*

Fui escravo:

*César ensinou-me a limpar os seus
portais.
Engraxeï as botas de Washington.*

Fui operário:

*Sob as minhas mãos se ergueram
as Pirâmides.
Amassei cimento para o Woolworth
Building.*

Fui cantor:

*Todo o caminho d'África à
Geórgia
Arrastei os meus cantos de tristeza.
Eu fiz o ragtime.*

Fui vítima:

*No Congo, os belgas cortaram-me
as mãos.
Hoje lincham-me no Texas.*

Sou negro:

*Negro como é negra a noite.
Negro como as profundezas
d'África.*

ADEUS

*Com ciganos e marujos,
Sempre por montes e mares,
Vou-me em busca da aventura.
Da gente simples e crente
Tenho que me separar.
Mas não vos deixo de todo,—
Vós que viveis entre os montes
E nunca vistes o mar!*

LANGSTON HUGHES
«The Weary Blues»

esse sofrimento será o miolo mais pungente e mais humano da sua poesia, até então anónima e guardada em segredo no mais íntimo da sua vida de humilhações constantes. Um dia, quando era lavador de pratos e moço de recados num hotel de New-York, conhece o grande poeta Vachel Lindsay, que por ser um verdadeiro Poeta e um verdadeiro homem — para quem as questões racionais não tinham a validade que aflige os homens inferiores — compreendeu a originalidade e a força da sua mensagem poéticas, Lindsay leu então para um público escolhido e elegante os versos do poeta negro e criado, abrindo-lhe assim as portas do sucesso, da literatura e da celebridade.

Langston Hughes é hoje considerado um dos maiores poetas americanos. O tom pungente e brutal de alguns dos seus poemas demonstra mais do que a amargura do seu caso individual, mais do que um grito de revolta rática, é universal e humano, repleto de um heroísmo sadio, que dá à sua inspiração, para lá do seu lirismo nostálgico, uma força épica estranha e poderosa. Belas, as suas poesias líricas onde a noite e a lua, as mulheres e o amor surgem nimbados de um sortilégio novo, arrastando-se no sensualismo dos «blues». A poesia amorosa de Langston Hughes é quente e requintada, não há nenhum ressentimento que a macule, nem o mais leve travar de vingança ou de ódio. A linguagem poética de Langston Hughes é simples e incisiva, cheia da realidade do seu tempo, onde Lenox Avenue ganha o conteúdo, o significado e a forma de uma imagem lírica. O ritmo da vida é para Hughes o ritmo do jazz, mas a pátria de Hughes é mais do que o bairro negro de Harlem, onde ele ama e dança, canta e chora, a pátria de Hughes é o Povo, o seu povo.

*«A noite é bela
Como as faces do meu povo*

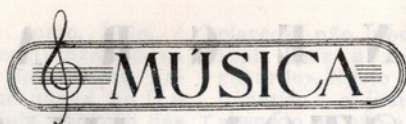
*As estrelas são belas
Como os olhos do meu povo.*

*O Sol também é belo
Como a alma do meu povo».*

Confiante num amanhã que há-de vir, melhor para os da sua raça, melhor para aqueles — brancos e negros — que com ele se arrastaram nos porões dos navios e nos albergues nocturnos das grandes cidades, a poesia negra de Langston Hughes é repleta de uma forte tensão humanística e representa a mensagem de um Homem que tem alguma coisa para dizer e deixar a todos os Homens.

ANTÓNIO RAMOS DE ALMEIDA

(TRADUÇÃO DE A. CASAS MONTEIRO)



OLIVIER MESSIAEN NO «QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS»

HÁ pouco, o Instituto Francês em Portugal promoveu um concerto de música francesa contemporânea, depois repetido na «SONATA», em que pela primeira vez se ouviu em Portugal o «Quatuor pour la fin du temps».

De há muito se não ouvia em Portugal uma obra que tantos problemas pusesse e tão pouco conhecida fosse — mesmo através de referências livrescas. Quero dizer que, quando em Portugal se conheceu, directamente, o «Pierrot Lunaire», de Schoenberg (1932), ou «A História do Soldado», de Stravinsky (1944), para só citar dois exemplos mais ou menos «escandalizadores», o público, pelo menos o interessado, estava senhor de conhecimentos, mais ou menos amplos, através da literatura musical, da própria partitura, ou até, no caso de Stravinsky, conhecia a música em edições fonográficas.

Nada de semelhante se deu com esta audição de Olivier Messiaen, a que, aliás, os nossos leitores já foram apresentados por uma crónica de Francine Benoit. Messiaen era, praticamente, um desconhecido, embora o Prof. Luís de Freitas Branco, num artigo da *Arte Musical*, se tivesse referido ao grupo de vanguarda «Jeune France», fundado por aquele em 1936. A somar a todas as complicações, aliás tão racionais (depois veremos o que por tal havemos aqui de entender), um rótulo confessional: católico. E mais: místico.

Já houve quem supusesse ser «mistificação» um termo derivado de «místico», e, com tudo o que tenha de cômico a ocorrência, lembremos que um «mystic», no sentido moderno dos países de língua inglesa, não está, em geral, longe do que nós, com justiça, chamamos um pantomineiro, misto de bruxo curandeiro, tão vulgar, por exemplo, nos Estados Unidos. O certo, em boa doutrina católica — pelo que aqui pode ter de aplicação, — é que se há-de considerar, predisposto a heretismo, o músico-mágico. «O orgulho sugerir-lhe-á sempre que é um mágico superior, o profeta, e, aí de nós, tarde descobrirá, demasiado tarde, que conceder à música tal excesso de honra não é o meio mais seguro de fazer música melhor. Hoje, como sempre, esse perigo existe e tende a conduzir o compositor ao empolado da obra, carregando-a ingenuamente de elementos indigestos; penso não

apenas no caso já patológico dum Markevitch, que se avizinha da loucura mística própria dos eslavos, mas nesse bom Migot ou nesse gentil rapaz, Olivier Messiaen cuja obra ao mesmo tempo me atrai e me inquieta pelo excesso de espiritualidade voluntária» (Henri Davenson — *Traité de la Musique selon l'esprit de Saint Augustin*, § 27).

E por isso que embora Messiaen diga do seu «Quatuor pour la fin du temps» que tudo o que escreve não passa de ensaio balbuciente — *si l'on songe à la grandeur écrasante du sujet!* — nos custa vê-lo afirmar tão seguro de si na aparência que na sua escrita «os modos realizam melódica e harmónicamente uma espécie de ubiquidade tonal aproximando o auditor da eternidade no espaço infinito», ou ainda, comentando um dos andamentos da obra — *Dança do furor para as sete trombetas* — embora de facto um dos pontos de sensível grande estilo, chamar-lhe «Música de pedra, formidável granito sonoro; irresistível movimento de aço, enormes blocos de furor púrpura, embriaguês gelada. Sobre tudo, escutai o terrível fortíssimo de tema por aumento e mudança de registo das suas diferentes notas, ao fim do trecho». Isto repete-se um tudo nada demasiadamente no comentário do Autor à sua própria obra de envoltura com a razão cabalística da divisação em oito trechos que pretende realizar... o melhor é ceder a palavra a Messiaen: «Sete é o número perfeito, a criação de seis dias santificada pelo sábado divino; o sete deste repouso prolonga-se na eternidade e converte-se no oito da luz indefectível, da inalterável paz».

Não poderia, sentindo a música, preocupar-me com esta espécie de mística de que, como católico, só poderia ter justos receios. Não que não possa admitir qualquer coisa que vai dar directa ao pitagorismo da harmonia das esferas, à música cósmica e outras consideradas loucuras puramente racionais ou filhas dum desejo de tudo explicar por causas cada vez mais primitivas, mas porque, para condenar Messiaen por tais excessos, desvios, imodéstias ou o quer que se lhes queira chamar, teríamos que condenar tanta e tanta música que o auditor desconhece ter sido composta com base em tais «místicas». Guy Bernard Delapierre, num artigo so-

bre Messiaen, lembra por exemplo que Buxtehude pretendia exprimir pela sua música o movimento dos astros (por sua vez na história da ciência Kepler — é um exemplo clássico — deduziu as leis do seu nome, precisamente por considerações musicais, se bem que não esquecesse o aparato matemático e a observação de Tycho-Brahe)...

O importante para a história musical é o facto de Messiaen inovar, renovar e buscar novas técnicas ou nova linguagem, e isso está ao alcance de todos os que não possam, não queiram, lhes repugne ou atemorize o razoamento — que também suponho um pouco duvidoso — da sua antes inocente cabalística do que mística católica. Além disso, se há uma última significação no «fim do Tempo» predito pelo anjo apocalíptico, há um sentido muito imediato que talvez não fosse estranho ao espírito de Messiaen, prisioneiro dos alemães desde 1940, em Gorlitz, com a companhia constante dos Evangelhos, os Concertos Brandenbúrgueses de Bach e as Bodas de Stravinsky: O fim do Cativo, a aparição do Arco da Aliança naqueles «*Fouillis d'arcs-en-ciel*» do seu Quarteto.

Quais são as inovações ou contribuições de Olivier Messiaen para a linguagem musical dos nossos dias? Novos modos ou novas maneiras de conceber harmónicamente os modos, ao que me parece, e uma rítmica muito pessoal que apresenta aos intérpretes enormes dificuldades de realização. Neste ponto, em especial, não sei se será possível dar tudo o que a leitura visual da partitura de facto prodigaliza.

Seria longo e inútil descrever, nem que fosse pela rama — e então sobretudo inútil — o modalismo de Messiaen. Torna-se mais fácil dar a palavra ao Autor no que diz respeito à rítmica. No «Quatuor pour la fin du Temps» mostra «uma secreta predilecção pelos números primos» na rítmica, e as noções de «compasso» e «tempo» estão substituídas pelo sentimento de um valor breve (semi-colcheia, por exemplo) e sua multiplicação livre. Além disso, usa ritmos aumentados ou diminuídos, valores adicionais, os ritmos «não retrogradáveis» (lidos da direita para a esquerda ou da esquerda para a direita, mantêm a ordem dos seus valores) e pedais rítmicos.

Usa com frequência aumentações e diminuições inexactas. O pedal rítmico é um ritmo independente, que se repete incessantemente, a despeito dos ritmos que o acompanham.

Na verdade, muitas destas «inovações» são classificáveis, em processos seculares da arte musical, mas não há dúvida de que, muitas vezes, Messiaen consegue absolutas novidades, que vão mais para além das técnicas até à emoção musical complexa em que a análise técnica é muito secundária.

A conclusão que gostaria de ter



OS CAMINHOS DO FILME

ESPECTÁCULO DE ESCRAVOS?

OS CÉPTICOS E OS INIMIGOS

COMO todas as conquistas humanas, que tragam dentro de si força prospectiva e revolucionária, o cinema não teve só adeptos e defensores. Certo é que os factos confirmaram as previsões dos mais optimistas, ultrapassando-as até, largamente, no curto prazo dos cinquenta anos da sua existência. Mas o tradicionalismo é uma poderosa barreira que dificulta o caminho, limita a visão e diminui o raciocínio.

Só a acumulação dos factos, das realidades positivas vai, pouco a pouco, desmoronando as barreiras. Hoje, a realidade aí está, provando as qualidades universais do espectáculo cinematográfico, o seu prestígio nas multidões, o que permite, utilizando-o inteligentemente, educar o povo, fortalecer a cultura, desenvolver o amor pelas artes e despertar a consciência dum público multitudinário para os problemas do homem e do mundo.

A atitude crítica é necessária e desejável, quando resulta da análise do cinema real, do cinema concretizado nos filmes que se exibem. E é

também do maior interesse que se estabeleçam debates, num entrechoque frutuoso de ideias e de experiências.

Efectivamente, a «aceitação total», a atitude apologética da presente produção cinematográfica, serve apenas de reforço e aceitação dos erros, dos desvios interesseiros e das explorações interessadas.

Por outro lado, o cepticismo, a dúvida e a incredulidade no futuro do cinema, que começaram por ser quase gerais — posições cómodas que o apego às tradições explicam — foram desaparecendo uma a uma e são hoje insustentáveis.

Não pode, presentemente, negar-se ao cinema uma acção de massas e, consequentemente, deixar de atribuir-se-lhe importância fundamental no domínio da cultura contemporânea. Isto é, não podem as pessoas que não tenham interesse em negar a verdade, falsificar os factos e opor-se à marcha inexorável do progresso. Mas, apesar de tratar-se de número insignificante, há quem o faça deliberadamente: Esses são os inimigos do cinema.

CINEMA E CULTURA

O sr. J. A. Cruz Neves, que em 1943 escreveu um trabalho intitulado «O Cinema e o Sentido Cristão do Amor e da Família», acaba de publicar um ensaio subordinado ao título sugestivo: «Cinema e Cultura» (1).

Este livro é muito curioso, não propriamente pelo que contenha de novidade, mas, sobretudo, por resumir, digamos, numa *synthese erudita*, a argumentação dos inimigos do cinema. Assim, o autor não nos oferece uma única vez, sequer, uma opinião baseada na sua própria experiência de espectador, se é que a tem. Para chegar, por exemplo, à conclusão de que o cinema não é um instrumento de cultura mas sim um *espectáculo de escravos* (sic), o sr. Cruz Neves cita várias autoridades no assunto, desde Duhamel a S. Tomaz.

E pois o encadeado de textos e afir-

mações de pensadores e escritores — com que o sr. Cruz Neves cozinhou o seu ensaio — que interessa analisar com vagar. Não em si mesmas, mas com os acrescentos e variações com que o autor pretendeu adaptá-las à sua tese condenatória do cinema (na maior parte dos casos trata-se de conceitos, ou preconceitos abstractos, moralistas e metafísicos).

Deste modo poderemos comparar as suas conclusões negativistas acerca dum cinema abstracto e indefinido, com o cinema real, concreto e concluir depois a sua validade. E também poderemos abandonar a crítica pessoalista, que não nos interessa absolutamente nada, e enveredar unicamente pela classificação da posição que ocupam, relativamente à cultura, os inimigos do cinema.

É o que faremos, num próximo artigo.

DE MARSELHA AO CAIS DO SODRÉ

NÃO se assuste leitor, se costuma enjoar. O enjoo não será propriamente do mar, mas apenas quando puser pé no... «Cais do Sodré». Seria inútil comparar este desgraçadinho último rebento da genialidade dos nossos produtores com um filme de categoria. Vou compará-lo apenas com «Passagem para Marselha», que é apenas um mau filme.

Aliás, não vou comparar. A comparação surgiu-me ontem, ao assistir à exibição deste último filme. «Isto é mau», disse de mim para mim, mas porque não provocará vômitos como o «Cais do Sodré»? E desta involuntária associação nasceu esta crónica.

Há nos filmes, como em tudo, um infundável gradação de qualidade. Mas certo número de produtos, em cinema como em mercearia, não são classificáveis: não se vai comparar os géneros avariados com os géneros, piores ou melhores... mas comestíveis. Simplesmente, põe-se de parte. Há o que há a fazer com todos os «Cais do Sodré». Criticar o quê? Que há a criticar, quando o filme assenta sobre esta base: uma total improbidade? É exactamente como os famigerados troços de couve dentro das latas de sardinha. Como criticar as sardinhas... se são troços de couve?

Não se trata pois de crítica. Penso apenas reflectir aqui, brevemente, sobre aquela involuntária comparação que se fez no meu espírito. Porque, se é um mau filme, se suporta até ao fim a exibição de «Passagem para Marselha», como a de tantos outros filmes? A resposta é bem simples, creio eu: porque em todos eles houve um mínimo de probidade técnica. Ao dizer «técnica», não me refiro apenas às condições chamadas materiais da realização. Refiro-me a elas também, mas igualmente, e sobretudo, a todo o processo do filme, a começar pela escolha do argumento. Ao ver «Cais do Sodré» tem-se a impressão de que não existe argumento. O que os fabricantes daquilo procuraram foi o que eles julgavam ser situações e cenas de efeito, e fizeram o argumento para meter essas cenas. Escusado será dizer que, assim, nem que os actores fossem muito bons, nem que a realização fosse um assombro, era possível fazer qualquer coisa decente. Porque um filme com gente tem de ter em conta que gente e bonecos não é a mesma coisa: e que nexo tem aquelas figuras, consigo próprias e entre si? Nem podiam ter porque ninguém pensou em criar

TEATRO

A CAIXA DE PANDORA

CAPRICHOS TEATRAIS EM UM ACTO, DE FERNANDO AMADO

«A caixa de Pandora» não constituirá, provavelmente, o indício de um caminho a seguir; não marcará nenhuma direcção nova; não conterà uma «solução» para os problemas do nosso teatro; e contudo, a representação de «A caixa de Pandora» deve ser saudada como a mais animadora «experiência» feita recentemente em palcos portugueses.

Trata-se apenas de um «capricho teatral», segundo a designação do autor, o que indica, e justificadamente, não constituir uma «obra», e isto é importante dizer-se para que não resulte equívoco e tomado em sentido impróprio o justíssimo apreço que merece. Com efeito, não sabemos se Fernando Amado terá o «fôlego» para desenvolver um drama, uma comédia ou uma tragédia com o equilíbrio que lhe vemos conseguir em «A caixa de Pandora»; importa agora, sobretudo, em meu entender, registar o significado desta representação, pondo-se o mais possível de parte apreciações sobre as capacidades do autor, que ela não permite aquilatar.

Porque faço esta distinção? Porque me parece mais importante o «facto» deste espectáculo do que o caso pessoal do autor: porque a significação do optimismo legitimamente despertado pela representação de «A caixa de Pandora» importa essencialmente pela lição que dela se deve colher. Aliás, a própria peça nos convida a isso, na medida em que se apresenta mais como «capricho» sobre o teatro do que como acção teatral. A mim, pelo menos, foram as possibilidades de um «estilo» de representação o que mais impressionou e entusiasmou.

A causa principal disto está, quer-me parecer, em que nada de «imitativo» se veio intrometer no espectáculo; o que se deve por uma parte, é fora de dúvida, à própria peça; mas deve-se por outra, e muito grande, a esse «estilo» de que já falei. O que se passa nos nossos teatros, com os nossos directores, encenadores e actores profissionais? Passa-se que tudo resulta numa cópia servil, ora da realidade, ora de lugares comuns de uma das épocas mais decadentes do teatro, uma coisa é outra centrada sobre o repúdio total da poesia e da imaginação. A impressão mais forte que se tem frequentando os nossos teatros de declamação é a de um irremediável envilecimento: envilecimento das paixões e dos sentimentos, nas peças; envilecimento da língua e da expressão humana, na

«arte de representar» dos actores; envilecimento da poesia e da imaginação... nas peças, nos actores e na encenação.

Uma lufada de ar fresco — eis o que não podia deixar de sentir todo o espectador «são» de espírito ao assistir à representação de «A caixa de Pandora»; impressão dada pelo que há de panfleto contra o abastardamento actual do teatro e defesa da poesia, no próprio tema desse «capricho»; mas dada ainda mais fortemente pela vida que havia naquele palco, embora a peça nada tivesse a ver com «acontecimentos» da vida. É que a «vida» do teatro não é a nossa vida; o necessário é haver alguma espécie de vida, isto é, que o que decorre em cena se nos imponha por uma força própria, e não por imitar os nossos feitos e gestos quotidianos. E creio que o facto de «A caixa de Pandora» ser, como já referi, uma criação à margem, um como que panfleto e sátira do próprio problema do teatro, ainda nos permite apreciar com mais objectividade a qualidade do espectáculo, e avaliar a necessidade fundamental para a salvação do nosso teatro da total proscrição dos caminhos que se tem seguido.

A verdade é que nos vimos de repente perante teatro moderno, quando as nossas companhias parecem ter como única preocupação negar qualquer viabilidade a este. E vimo-lo conseguido sem palcos rotativos, com todas as deficiências de iluminação imagináveis. Quer isto dizer que se não trata de uma questão de recursos materiais, mas do próprio espírito que oriente as realizações teatrais. A representação do «capricho teatral» de Fernando Amado soube-nos a liberdade, como um primeiro dia de convalescença! Como poderemos agora suportar a senhora dona Amélia Rey Colaço na falta de humanidade e irreabilidade, no mecanismo convencional das suas criações?

E a propósito: fui informado de que duas empresas recusaram a cedência dos teatros em que funcionam para que este espectáculo de amadores se realizasse. Ora qualquer dessas empresas, por um lado tem recusado sistematicamente levar à cena qualquer peça de autor português «vivo» (em todos os vários sentidos da palavra); nem uma nem outra tem feito o menos esforço para que o nosso teatro saia da mísera condição em que o vemos. Não será demais, não será insuportável que ainda por cima procurem abafar qualquer

tentativa livre e de espírito jovem? Não quererá isto dizer que os dirigentes dessas empresas têm a plena consciência de que estão a traír vergonhosamente o teatro em geral e o teatro português em particular, e pretendem por todos os meios evitar que se possa fazer qualquer coisa diferente da triste especulação a que se dedicam?

Fechado estes parentesis, voltamos à peça. Não supus que fosse possível a amadores manterem um tão belo nível de representação como foi conseguido pelos que intervieram na interpretação de «A caixa de Pandora». Isso se deveu em grande parte, sem dúvida nenhuma, à «regie», que foi do próprio autor, ele também intérprete. Destacar nomes seria injustiça: a consciência que todos revelaram, o amor pelo teatro demonstrado pelo espírito de conjunto, mandam que se cite o nome de todos: Maria da Soledade Freire de Oliveira, Margarida Pereira de Carvalho, Ana Maria Perestrelo Cabral, Maria José Fontes Menezes de Castro, Raul de Carvalho Feio, Rui Cinatti, João Barata Galvão, Afonso Botelho, José Manuel Salema, João Feyo Bravo, Vasco Futscher Pereira, Gastão da Cunha Ferreira Filho.

Excelentes também a cenografia e os figurinos, de António Dacosta, assim como a caracterização, de Júlio de Sousa.

Não queria terminar sem uma observação: o Prólogo afigura-se-me em absoluto desnecessário. «A caixa de Pandora» é, como já disse, um panfleto e uma sátira contra a situação actual do teatro; o prólogo torna-se, portanto, uma duplicação; foi a única coisa que na peça me pareceu «literária»; a peça explica-se por si, é suficientemente eloquente. Talvez Fernando Amado receasse a má compreensão do público, a sua desorientação perante uma fórmula teatral tão diferente daquilo a que o habituaram? Se essa for a explicação, mais uma prova será da decadência a que chegamos, pois já um autor supõe necessária esse espécie de desculpa que é sempre o prólogo. E aliás... não sei realmente como reagiria à «Caixa de Pandora» o público das «premières» do Nacional. Talvez desse aquela pateada com que nunca soube acolher as infectas produções que lhe servem, enquanto lhe vão fazendo, ao abrir de cada época, miríficas promessas de que ficaremos à espera talvez até ao ano 2.000...

ADOLFO CASAS MONTEIRO

AOS NOVOS ASSINANTES

A todas as pessoas que nos pedem exemplares dos n.ºs 1, 2 e 3 de «Mundo Literário», nossos agentes ou nossos assinantes, comunicamos que já não dispomos senão de exemplares com pequenos defeitos que enviaremos ao preço dos novos.

HISTÓRIA BREVE DA PINTURA - 3

POR ANTONIO PEDRO

NUMA história da pintura, o lugar da Grécia, viveiro de artistas e mestra de escultores, é uma página vazia. Será porque a pintura é essencialmente uma arte de fuga e de abstracção, e toda a cultura estética da Grécia tendia para a delimitação exacta de um ideal de forma a que o gosto tátil da escultura correspondia melhor? Parece-me esta tese, formulada sem convicção, enfermar inicialmente daquele engano consequente da designação de «período áureo» aplicada tradicionalmente à época mais formalista da escultura helénica. Miron e Praxíteles têm por certo um idealismo formal cujas visinhanças da perfeição ameaçam a forma duma estagnação académica incapaz de outras aventuras. Mas Platão e Aristóteles não impedem nem fazem esquecer a presença de Heraclito na história da filosofia. Seja como fôr, o caso é que a paleta grega era restricta a quatro cores — branco, amarelo, vermelho e negro — e que o desconhecimento total do azul e dos seus derivados, verde e violeta, lhes estabelecia para a pintura uma restricção que se não compadecia com o desenvolvimento do seu conhecimento do desenho.

Tudo isto, no entanto, são conjecturas. Conhecemos dos gregos os vasos pintados, arte comercial que por certo demonstra uma arguta sabedoria do jogo do claro escuro, melhor, da opposição branco e negro, sabemos que conheciam as técnicas do fresco, da cera e da têmpera, mas nada do que fizeram chegou até nós para comprová-lo.

É certo que os nomes de Apeles, de Polygnoto, de Zeuxis, de Parrhasios, de Pausias, de Sicyone, o decorador, das pintoras Irene, Jáia e Calypso, nos chegaram aureolados de lenda. O cacho de uvas onde iam debicar os pássaros, o véu pintado em *trompe-l'œil* sobre um quadro, que enganou os companheiros de Apeles, tendo em vista as deficiências cromáticas e a consequente incapacidade técnica dos seus autores, levam-nos a crer no exagêro literário das descrições que temos.

Só nos frescos de Pompeia, na incomparável segurança do seu desenho, na discreção hábil do seu cromatismo sem oposições violentas, na modelação harmoniosa e não sistemática dos seus corpos, na marcação livre, consciente e segura das suas roupagens, na elegância e na simplicidade da composição, na veracidade tangível das expressões, na liberdade do enquadramento dos motivos, em tudo o que faz dessa pintura obra viva e completa, a escultura grega encontrou parceiro na qualidade, com equivalência no tempo.



FRAGMENTO DAS «BODAS ALDROBRANDINAS», FRESCO DE OSTIA. MUSEU VATICANO

POMPEIA * III E IV SÉC. A. C.

A transcrição romana da arte grega é quasi sempre friamente espectacular. O escultor romano aprendeu do grego a mestria formal, mas a esse parentesco externo não corresponde uma identidade de experiência nem um idêntico nível de subtilidade de conhecimento estético. A necessidade romana de uma arte oficial dificultou o desenvolvimento de uma arte verdadeira.

A formosíssima pintura de Ostia e da vila Itern, não dependendo desta arte oficial, decoração interna de moradias particulares, segue a tradição da arte etrusca e é a sua mais admirável florescência.

ANTOLOGIA DE AUTORES PORTUGUESES E ESTRANGEIROS

FERNANDO PESSOA

POESIA

EDITORIAL CONFLUÊNCIA, LDA.

Av. da República, 48-B — LISBOA

CINEMA

(Continuação da página 13)

caracteres, e os pôr a reagir uns perante os outros. Pensaram nos efeitos, certíssimos de que iam direitos ao «coração do povo». Incrível, mas infelizmente verdadeiro.

«Passagem para Marselha» é um mau filme entre milhares de maus filmes. Mas não se esqueceram os produtores, argumentistas, realizador, etc., de que estavam a contar uma história, e que portanto era indispensável, mesmo que sumariamente, marcar caracteres, indicar personalidades, criar um ambiente. E o mau filme resta, assim, como um aceitável produto comercial, em que se não puseram de parte as regras mínimas do respeito que devemos ao nosso semelhante.

Esse respeito é o que não tiveram os responsáveis por essa espantosa borracheira da beira-rio, que para ser mais nauseante ainda afecta esse ar «popular» de ir ao encontro dos corações simples — só faltou chamarem-lhe filme «social», para o desaforo ser completo. Mas, se não lho chamaram, insinuaram-no na publicidade.

Creio que os fabricantes de coisas dessas só aprenderão graças à lição da bilheteira». Será esta suficientemente eloquente para os convencer de que não basta já pôr no cartaz o rótulo de «filme português» para irmos lá todos a correr? É a nossa última esperança.

ANTONINO DE BRITO

CINQUENTENÁRIO DO CINEMA

A manifestação comemorativa do cinquentenário do cinema organizada em Lisboa pelo Instituto Francês em Portugal, que consta de uma exposição retrospectiva, aberta de 25 de Junho a 2 de Julho, nas salas do Instituto, Rua de Santos-o-Velho, 11, inaugurada com uma conferência do prof. Pierre Amado e a projecção do filme «Cinquenta anos de cinema», encerra-se no próximo dia 2 de Julho, às 21,30, com uma exibição de filmes «clássicos» franceses. Serão projectados:

«Les invisibles» (Méliès); «Hydrothérapie fantastique» (Méliès); «Max dans les airs» (Max Linder); «Little Moritz enlève Rosalie» (Max Linder, 1911); «Les aventures des Pieds Nickelés» (desenhos animados); «Entr'acte» (René Clair, 1924).

AOS NOSSOS ASSINANTES

A todos os assinantes a quem cobrámos uma assinatura de experiência (do n.º 1 ao n.º 6), acabamos de mandar à cobrança a série seguinte de 12 números (do n.º 7 ao n.º 18) na importância de 30\$00. Para esta cobrança pedimos a boa atenção dos nossos assinantes.

«O GLOBO»

REAPARECEU este mês *O Globo*, quinzenário de actualidades, crítica e vulgarização cultural.

O segundo número desta nova série, pelo progresso que representa em relação ao primeiro, faz-nos prever que *O Globo* irá ocupar um lugar de destaque entre as publicações congêneres. Destaca-se nas suas páginas a colaboração de Ferreira de Castro, Mário Dionísio, Huertas Lobo e Mário César. O aspecto gráfico, embora tenha melhorado muito, deixa ainda a desejar.

Mundo Literário deseja-lhe todas as prosperidades, e agradece a penhorante referência que nos dedica, registando em particular a justiça com que reconhece o nosso esforço para «uma obra comum de cultura».

Eis as suas palavras:

«O aparecimento de um semanário de crítica como «*Mundo Literário*» não é um facto tão vulgar nas nossas letras que não mereça uma notícia destacada. Se a não fizeram, como é usual, os nossos jornais de grande informação, geralmente pouco interessados em dar realce a grandes iniciativas culturais, «*O Globo*», pelo menos, sente a obrigação de a fazer. Sente a obrigação de a fazer porque está inteira-

mente de acôrdo com as intenções do semanário expressas na editorial do seu 1.º número, e também porque, conhecedor das múltiplas dificuldades de toda a ordem que se levantam em empresas desta natureza, lhes parece que apesar de tais dificuldades, nos seus primeiros números, «*Mundo Literário*» já alcançou muitos resultados positivos. O propósito de ser um elo de ligação entre o intelectual e o artista e o homem comum, a afirmação de que «os problemas de quem escreve são os mesmos que os do leitor» são comuns também a «*O Globo*». Esta nos parece ser a atitude cultural justa perante a vida portuguesa, ou talvez mesmo, exprimindo-nos melhor, a única atitude verdadeiramente de cultura. Dirigido por Adolfo Casais Monteiro, Emil Andersen e Jaime Cortezão Casimiro, «*Mundo Literário*» conta já nos números saídos com colaboração valiosa de escritores de várias tendências e várias idades.

É, portanto, um semanário amplo na colaboração e nas ideias, que até, aqui, enquanto se opõem à na colaboração de uma obra comum de cultura, isto é, com tolerância e propósito de compreensão mútua. A união numa mesma obra não implica ausência do debate e opiniões justapostas. Julgamos mesmo que «*Mundo Literário*» se desenvolverá tanto mais quanto mais se encaminhar para um alargamento de pontos de vista e uma diminuição de tom dogmático de certos artigos. Se algumas das produções publicadas nos podem merecer reparos, — e é bem natural que «*O Globo*» muitas vezes assumia uma atitude de crítica em relação a colaboração publicadas naquele semanário, — outras nos parecem bastante felizes dentro do critério que preside à orientação da revista.

Nos números publicados destaca-se a colaboração de João Gaspar Simões, Alvaro Salema, Adolfo Casais Monteiro, António Ramos de Almeida, Joel Serrão, Manuel de Azevedo e Mário Sacramento».

Acaba de sair :

A POESIA DE SUPERVIELLE

ESTUDO E ANTOLOGIA

por

Adolfo Casais Monteiro

(2.ª Edição)

agora acompanhada de uma excelente antologia. Esta notável obra, considerada por críticos portugueses e franceses como o mais penetrante ensaio escrito sobre o grande poeta francês, é de interesse capital para a compreensão das grandes linhas da poesia moderna.

*

PREÇO 27\$50

Fez-se uma tiragem especial de 100 ex. em papel Offset Alfa

EDITORIAL CONFLUÊNCIA



MÚSICA

(Continuação da página 12)

sugerido a quem me lesse, é uma moralidade: o rótulo pouco interessa, nem que seja verdadeiro. É preciso analisar o produto e tirar-lhe o que há de bom. Não é por ser místico, católico, yogui, budista, comunista, anarquista ou fascista que um músico faz boa ou má música, porque, para além de tudo isso, há Deus, ou o Progresso, ou o quer que queiram, conforme as confissões dos analistas ou auditores.

Quem ouvir Messiaen saberá o que quis dizer. A dificuldade não obriga Einstein a expor suas doutrinas apenas com as 4 operações...

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL