

ÁRVORE

folhas de poesia



PRIMAVERA E VERÃO DE 1952

AMIGOS

DE

ÁRVORE

78

ALBANO MARTINS
ALFREDO MARGARIDO
ANTÔNIO CARLOS
ANTÔNIO LUIS MOITA
ANTÔNIO SIMÕES SARAIVA
ANTÔNIO VIEIRA ALVES
CRISTÓVAM PAVIA
EGITO GONÇALVES
ERNESTO CÉSAR DOS SANTOS SILVA
EUGÊNIO DE ANDRADE
FERNANDO LUIS DE CASTRO R. CABRAL
FERNANDO SIMÕES BARROSO
FERNANDO VIEIRA
INÁCIO JOSÉ ALVES JÚNIOR
JOAQUIM MONTEZUMA DE CARVALHO
JOSÉ ANTÔNIO VERA DE AZEVEDO
JOSÉ BARRADAS CAEIRO
JOSÉ MARIA DA SILVA COUTO
JOSÉ SARAMAGO
JOSÉ TOMÁS DA COSTA PINTO
LUÍS AMARO DE OLIVEIRA
MANUEL ANTUNES
MANUEL PINTO
MATILDE ROSA ARAÚJO
MIGUEL DE CASTRO
RASQUINHO JÚNIOR
ROGÉRIO FERNANDES
SEBASTIÃO DA GAMA †
VASCO DE OLIVEIRA GRANJA
VITERBO FONSECA MORENO
VITOR MATOS E SA

10/11/52

ROU. 1104P

1

11. DEZ. 2009

ARVORE

folhas de poesia

Direcção e Edição

de

António Ramos Rosa, José Terra, Luís Amaro, Raul de Carvalho



Correspondência para: Apartado 857 — LISBOA

Officinas Gráficas de Ramos, Afonso & Moita, Lda. — R. Voz do Operário — S. Vicente de Fora — Lisboa

DIRECÇÃO GRÁFICA DE LUÍS MOITA



3.º Fascículo — Primavera e Verão de 1952

Sumário

Pág.		Pág.
195	A Poesia será feita por todos..., por Paul Éluard.....	222
198	Poesia, de Cabral do Nascimento.....	226
199	Poemas, de Maria da Saudade Cortesão.....	228
201	Poema, de Eugénio de Andrade.....	236
202	Poemas, de Natércia Freire.....	239
205	Fémio, o aedo, por Mário Sacramento.....	
208	Poemas, de David Mourão-Ferreira.....	
210	Poemas, de Maria da Encarnação Baptista.....	
212	Poemas, de Egito Gonçalves.....	
	*	
	Poesia, Pintura e Realidade, por Fernando Guimarães.....	244
	*	

POETAS ESTRANGEIROS:

214	<i>Guirlande terrestre pour un ange de plomb</i> , por René Char.....
220	<i>El moribundo</i> , de Vicente Aleixandre...

ALGUNS LIVROS DE POESIA:

222	<i>A terceira Elegia de Duino</i> , de Rainer Maria Rilke, trad. de Paulo Quintela
226	<i>Ciclo</i> , de Marcel Thiry, trad. e nota de André Crabbé Rocha.....
228	<i>O sim de Éluard e o não de Michaux</i> , por António Ramos Rosa.....
236	<i>Poemas</i> , de Paul Éluard.....
239	<i>Poemas</i> , de Henri Michaux.....

Continua na página seguinte

Pág.
d'Ávila, Egito Gonçalves e Rogério
Fernandes 248

*

LIVROS CRITICADOS:

Sete Poemas da Solenidade e um Requiem,
de Carlos Eurico da Costa; Anel de Sete Pe-
dras, de Natércia Freire; O Indesejado, tra-

Pág.
gédia de Jorge de Sena; Paisagem Sonâm-
bula, de Ernâni Melo Viana; Cantata, Tema e
Variações e Primeiro Livro de Odes, de José
Manuel; É El-Rey Que Vai À Caça, de Fausto
José; Coleção «Indícios de Ouro».

*

EXTRATEXTO:

Desenho de Dourado..... 194/195



*A seu pedido, deixa de fazer parte da direcção de ÁRVORE o nosso cama-
rada e amigo António Luís Moita, que continuará, porém, a dispensar a estas
«folhas de poesia» toda a colaboração que lhe for possível.*

*

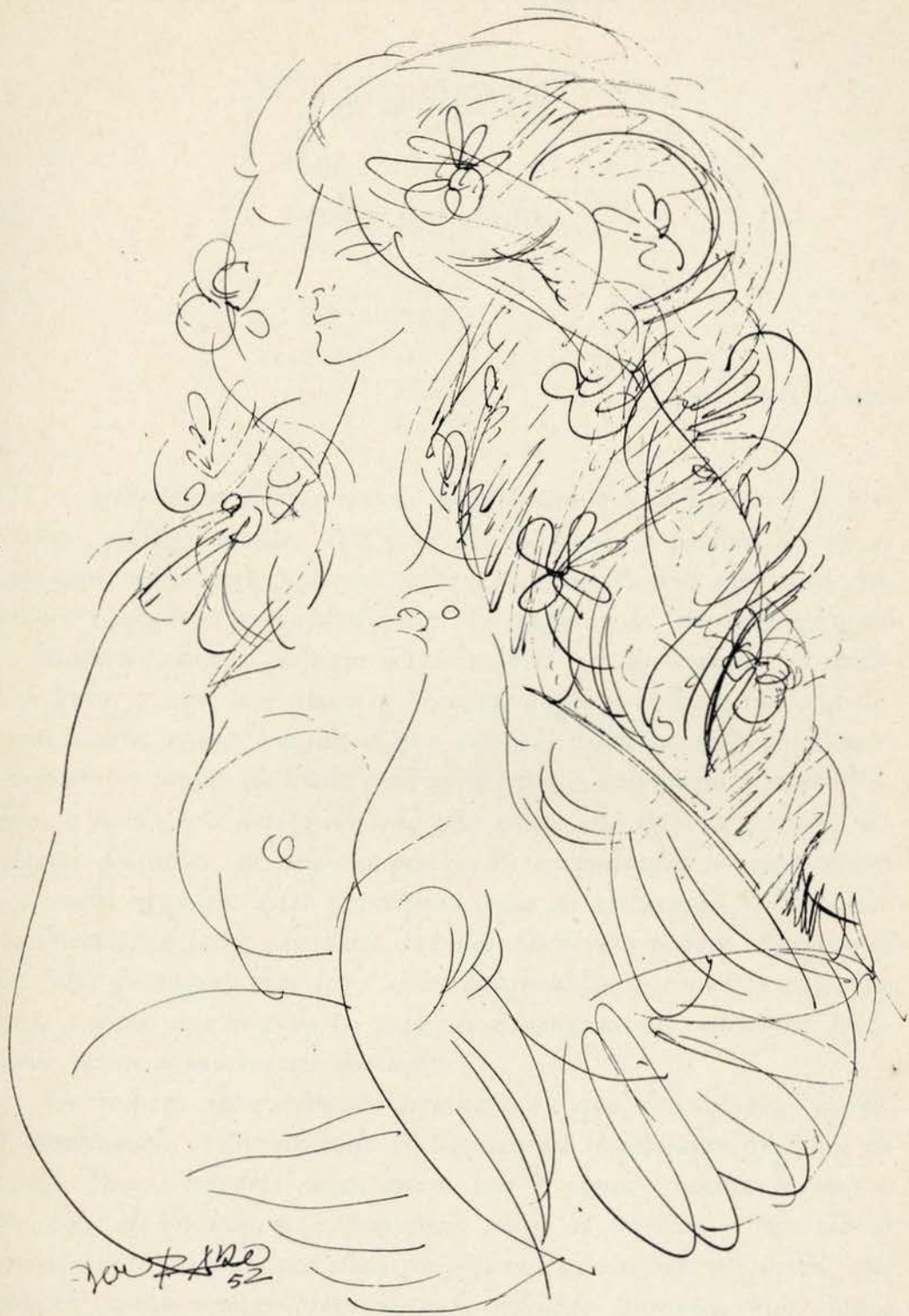
*E-nos grato registar o bom acolhimento que ÁRVORE obteve da Imprensa
e da Crítica. Não esqueceremos as referências que o nosso esforço mereceu aos
seguintes escritores: João Gaspar Simões, no Diário Popular e Diário do Norte;
Oscar Lopes e Alvaro Salema, no Comércio do Porto; Jaime Brasil, no Primeiro
de Janeiro; Artur Portela, no Diário de Lisboa; Alfredo Guisado e Fernando Alberto
Pimentel, na República; M. Antunes, na Brotéria; Alvaro Pinto, no Ocidente;
António Quadros, no Acto; Julião Quintinha, no Diário do Alentejo; e Rebelo de
Bettencourt, na Viagem. E ainda as várias notícias publicadas em jornais e revistas:
Távola Redonda, O Século, O Algarve, Ágora e Alba (Espanha), etc. Para todos vai,
pelo incentivo recebido, o nosso melhor agradecimento.*

*

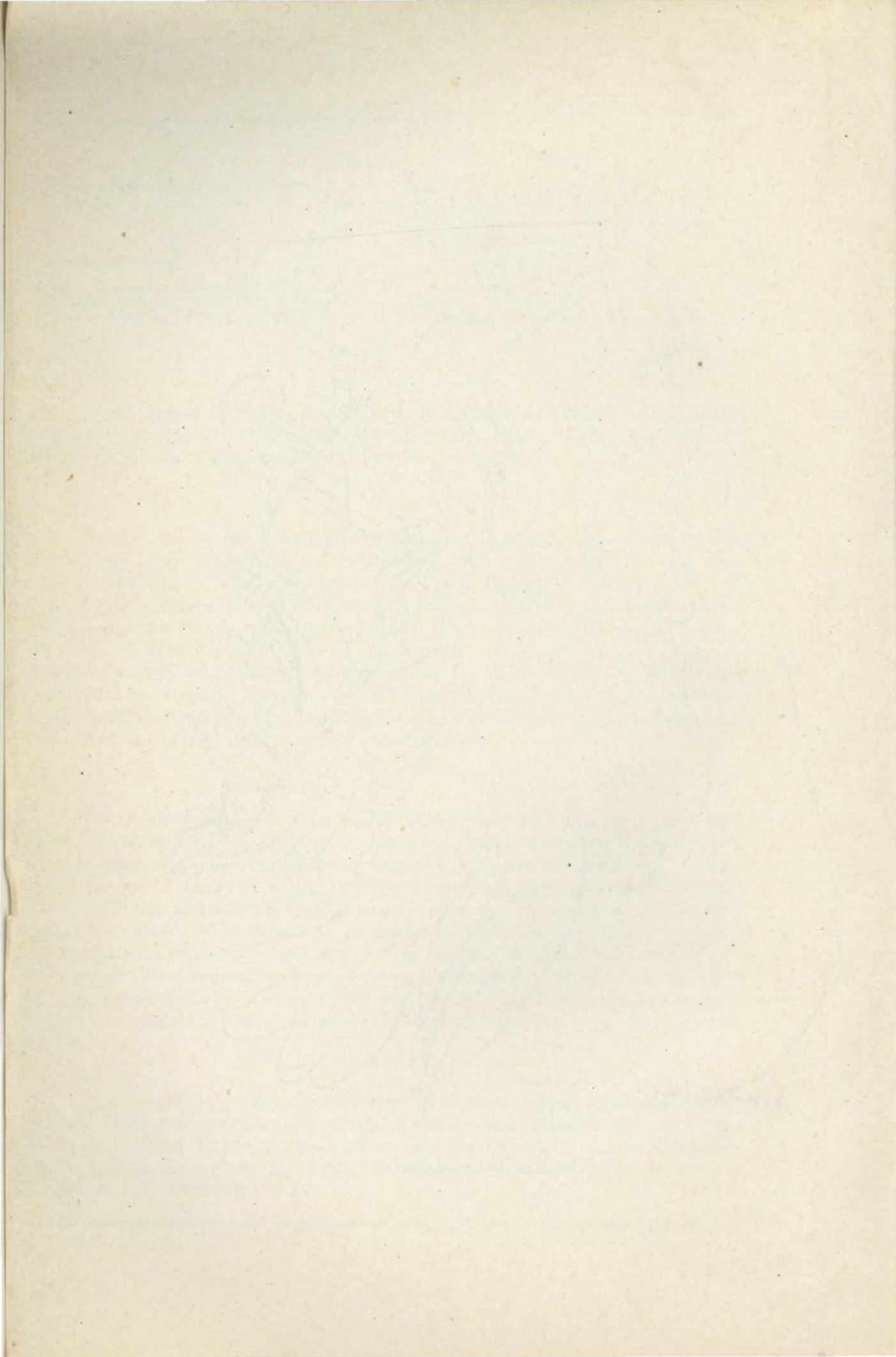
*Não é talvez inútil insistir em que ÁRVORE nunca pretendeu ser o porta-voz
de um grupo, embora não renuncie ao espírito de coesão que possa haver dentro
da livre diversidade de tendências ou caminhos dos seus colaboradores. Como
afirmámos no 1.º fascículo, o que exigimos a estes, no plano da criação poética,
é um mínimo de autenticidade. Falta-nos acrescentar que, no campo da crítica e do
ensaio, a seriedade e independência de uma opinião ou de um escrito são para
nós a garantia mais válida; o que nem sempre significa, da nossa parte, uma abso-
luta ou parcial concordância com os conceitos, interpretações ou juízos de cada um
dos nossos colaboradores. É oportuno declarar, portanto, que todos os trabalhos aqui
publicados — poemas, ensaios, críticas — são da responsabilidade exclusiva dos seus
autores.*

*

*Nos próximos fascículos publicaremos os originais, já em nosso poder, de:
ALBANO MARTINS, ALFREDO MARGARIDO, ANTÓNIO JOSÉ MALDONADO, AUGUSTO
DE FREITAS, DORA ISELLA RUSSELL (Uruguai), ERNÂNI MELO VIANA, GONÇALO
BESSA VICTOR, LAMARTINE QUARESMA DA CRUZ, PEDRO OOM, PURA VÁSQUEZ
(Espanha) e VÍTOR MATOS E SÁ.*



Desenho de DOURADO



A POESIA
será
feita por todos...

por Paul Éluard

*O*s verdadeiros poetas jamais acreditaram que a poesia lhes pertencesse exclusivamente. Na boca dos homens, a palavra jamais se extinguiu: as palavras, os cantos, os gritos sucedem-se sem fim, cruzam-se, chocam-se e confundem-se. O impulso da função-linguagem foi levado ao exagero, atingiu a exuberância e a incoerência. As palavras dizem o mundo e dizem o homem, o que o homem viu e sente, o que existe, o que existiu, o que existirá, a antiguidade do tempo, o passado, o futuro da idade e do momento, o voluntário e o involuntário, o medo e o desejo do que não existe, do que vai existir. As palavras destroem, as palavras predizem, encandeadas ou sem ordem — é inútil negá-las. Elas participam todas na elaboração da Verdade. Os objectos, os factos, as ideias que elas descrevem podem extinguir-se por falta de vigor, mas logo serão substituídos por outros objectos, factos e ideias que as próprias palavras acidentalmente suscitarem realizando assim a sua inteira evolução.

Os homens devoraram um dicionário e o que eles nomeiam existe. O inominável, o fim de tudo só começa na impensável fronteira da morte. Pouco importa saber quem fala e pouco importa mesmo o que diz. A linguagem é comum a todos os homens e não são as diferenças de línguas, por mais prejudiciais que se nos afigurem, que arriscam comprometer gravemente a unidade humana, mas muito mais esse interdito eternamente formulado, em nome da razão prá-

tica, contra a liberdade absoluta da palavra. Passam por loucos os que ensinam que há mil maneiras de ver um objecto, de o descrever, mil maneiras de dizer o seu amor, a sua alegria e a sua dor, mil maneiras de nos entendermos sem partir sequer um ramo da árvore da vida. Inúteis, loucos, malditos os que revelam, reproduzem, interpretam a humilde voz que se queixa ou que canta na multidão, sem saber que ela é sublime. Ah! não, a poesia pessoal não morreu ainda. Mas, pelo menos, nós compreendemos que nada pôde romper o frágil fio da poesia impessoal. Nós compreendemos, sem duvidar um instante desta verdade que triunfará, que inúmeras coisas podem ser «todo um poema». A esta expressão irónica, pejorativa, os poetas de boa fé deram o seu sentido literal. Eles utilizaram elementos involuntários, objectivos, tudo o que jaz sob a aparente impermeabilidade da vida corrente e nas mais inocentes produções do homem. «Todo um poema», já não é apenas um objecto tosco ou a excentricidade duma elegante presumida, mas o que é dado ao poeta para simular, reproduzir, inventar, se ele crê que do mundo que lhe é imposto nascerá o universo que ele sonha. Não há nada de raro nem de divino no seu trabalho banal... O poeta, na mira das obscuras notícias do mundo, restituir-nos-á as delícias da mais pura linguagem, a do homem da rua e do sábio, da mulher, da criança e do louco. Se o quiséssemos, só haveria maravilhas. Escutemo-las sem reflectir e res-

pondamos, pois seremos entendidos. Se não, apenas seremos espelhos partidos e, desejosos de rectificar as aparências, poetizaremos, perderemos a primeira e elementar vista das coisas, neste espaço e tempo que são nossos.

Se quiséssemos, nada nos seria impossível. O mais fraco de nós, como o mais rico, tem a possibilidade de nos oferecer com o trabalho das suas mãos e a confiança dos seus olhos um inestimável tesouro, os seus sonhos e a sua realidade, que razão, bom senso, maldade, não chegam a destruir. A poesia involuntária, por mais banal, imperfeita e grosseira que possa ser, é feita das relações entre a vida e o mundo, entre o amor e a necessidade. Ela produz a nossa emoção e dá ao nosso sangue a ligeireza do fogo. Todo o homem é irmão de Prometeu. Nós não temos uma inteligência particular, nós somos seres morais e situamo-nos na multidão.

(Prefácio a POESIA INVOLUNTÁRIA POESIA INTENCIONAL)



Cabral do Nascimento



Poesia

MANHÃS serenas, pálidos
Dias sem sol, enevoados céus,
Opacas noites, de perfumes cálidos,
Vejo tudo isso e digo adeus.

Frutos doirados, flores de estuante viço,
Rochas, praias, ilhéus,
Ondas do mar azul... Vejo tudo isso
E digo adeus.

Que importa que este fosse o meu desejo,
Se o envolveu a sombra de pesados véus?
A vida existe para os outros. Vejo
Tudo isso, e digo adeus.

E porque é tarde, e estou cansado, sigo
A estrada do regresso; e quando volto os meus
Olhos, além, vejo tudo isso e digo:
Adeus!



Maria da Saudade Cortesão



Ofélia

CRISTAL e aço da tarde,
íris d'água cor do tempo,
Que rosto perdi na água
Que perfil perdi no vento.

Nunca a figura do sonho
Me pareceu tão velada —
Vejo só a meia-lua
Da sua nuca inclinada.

Edifício d'água e sombra
Que ao fugir eu desmanchava
E em meus cabelos ao sul
Grinaldas se desfolhavam.

Deixai-me afundar nas frias
Solidões de junco e mágoa
E dos pássaros ausente
Repousar à sombra d'água.

Fedra

Nos corredores onde outrora
Soprava a brisa, hoje o fogo,
Um rumor de sangue e fera
Respirar descompassado.
Nos corredores onde agora

A aurora me vê vagueando,
Os cabelos desatados,
Os meus vestidos vermelhos
Caídos por sobre as lajes
E as minhas servas chorando.

Errando em busca da pura
Solidão que me rejeita,
Arranco em sangue do peito
Um som selvagem e branco
Que nos corredores perdura.

Impura, Hipólito, e alva
Grito o teu nome inviolado —
E tu corres pela praia
Com pássaros nos cabelos,
E nu entre os teus cavalos.

A Mulher de Loth

Roucos brados em Sodoma
Que por trás de mim ardia,
Nas ruas enxofre e cinza
Que a fímbria do meu vestido
Roxa, arrastava fugindo.

Minhas filhas em cabelo
Fugiam espavoridas,
Ávidas e paralelas
No horizonte cindidas.
O rasto de seus pés durou
Até à noite na areia
Deserta no meio dia.

Altíssimos sons de cobre
A nuca me contundiam —
Que olhar como um grito agudo
No instante em que me voltei!
Secura de insecto e cal
Já os membros me invadia.
Oh Sodoma, outrora eterna!

Expulsa da própria morte,
Estátua de sede e sal
Olho as ruínas e a lua,
O chacal do grito escava
A minha garganta muda.



Eugénio de Andrade



Elegia entre água e água para Vicente Aleixandre

SEMPRE foste um rio, nada mais que rio:
um rumor de sangue que canta e canta,
entre lábios e lábios, de mágoa em mágoa,
a nudez completa que te queima a garganta.

Um rio, Aleixandre, um rio de guitarras;
de guitarras não — de tesouras ou de espadas,
de sumo de limão, de mãos que se procuram
trémulas, feridas, entre pálpebras cerradas.

Assim te vejo: o rosto encostado à solidão
e as veias abertas gritando pelo mar,
ó clara luz de Espanha entre agonia e morte,
ó flor masculina de cal e de luar!

Nem eu quero outra luz por mais azul que seja.
Não quero outra canção de neve ou de navio,
nem outro coração de peixe ou de cereja.
Quero apenas essa voz, afogar-me nesse rio.

Natércia Freire



Veante mis ojos

LARANJEIRAS ou nardos? Sol-posto.
Luz da tarde ou da noite? Mudez.
Rasgo, em campos de cardos, o rosto.
Rasgo os dedos na azul pequenez.

Luz sem armas, sem corpo, distância
entre o raio e o princípio do Céu.
Cantarzinhos na rua da infância?
Cantarcillo que a Santa aprendeu:

*Veante mis ojos
dulce Jesus bueno.*

*Veante mis ojos
muera me yo luego.*

Tarde em casa na sala do Mundo?
Tarde velha no claustro espanhol.
Grandes fontes do Tempo sem fundo,
jorram alto, dos cimos do sol.

Estou morrendo na grande tormenta.
Teresa foge, não posso aprendê-la.
Teresa veste de névoa cinzenta,
pés de aroma e sandálias de estrela.

Os relógios sumiram os anos
por tranquilas escadas de sol.
Sobrehumanos, meus olhos humanos
espreitam Cristo no claustro espanhol...

O Inimigo

PREGOU olhos no meu peito
um velho inimigo oculto.
De tanto espiar-me às portas,
sei-lhe a cor e sei-lhe o vulto.

Quando a luz do Mundo aponta
sobre os muros da manhã,
ainda ele afia dragões,
de gumes, que não têm conta.

Rua fora, abre-me os braços.
E quem me vê logo pensa
que o seu inferno me incensa
para cânticos no Espaço...

Quebra vidros nas palavras.
Esconde-os com artes e manhas.
E tudo fere e destrói
se a visitas me acompanha.

Pelas salas aparenta
de fantasma negro e verde.
— Porque a névoa o dessedenta,
bebe a névoa em que se perde.

Um surdo rumor debruça
no ouvido que o acoite.
E a lenga-lenga se aguça
como um uivo pela noite.

Ubíquo e sábio disfarça
o poder que o sonho gela.
No rosto de cada amigo
mostra a espada que o revela.

Ó Anjos que me velais
quando estou branca, no leito
de sombra dos laranjais
com olhos de mar desfeito...
Ó Anjos que me levais
quando O sonho e quando O espreito,
Ó Anjos não permitais
que o Inimigo me crave
tantas espadas no peito!



Fémio, o aedo



por *Mário Sacramento*

COMPONHO uma Penélope duma extracção diferente — rendida à sedução dos pretendentes e ao desconforto do tálamo conjugal; que emba-lasse, tecendo, um coração hesitante; e que, hábil em sonhar-se nos braços de Antínoo, Pisandro, Anfimedonte tivesse por isso de recorrer à decisão pela justa, — aprazida de todos e amorosa de nenhum (Ulisses incluído); uma Penélope, em suma, tarda em reconhecer Ulisses sob os andrajos do mendigo, e em quem o massacre dos pretendentes suscitasse um velado desencanto, por furtá-la, mulher parida, ao «petit bonheur» em que tão dolentemente preguiçara enquanto fora apeteçada e requestada.

Convenho em que não seja esta Penélope a de Homero, contanto que me concedam que tão-pouco o seja a do consenso. Como na vida, eis-nos assim também pretendentes a duas Penélopes da devoção polémica dum sr. Todo-o-Mundo e dum sr. Ninguém. A «real» furta-se ao nosso amplexo, como acaso outrora à veemência de Ulisses. Só a esta, porém, — estimada «real» porque intuída num limbo de múltímodas vivências — reconheceremos, unânimes, viabilidade humana e artística.

Somos assim chegados a um novo limiar polémico, pois será grato a uns estimar tal limbo de inefável ou pelo menos de morfeico; a outros, de sempre lúcidamente representável mediante a transposição de linguagem dita artística. Por mim, concluirei com os últimos que Homero librou na criação de Penélope uma superação dos seus próprios pessoais pendores em Todo-o-Mundo e em Ninguém. E com eles reputarei mais conveniente à Arte o insistir-se em que defina, de preferência a um problema de essência, um mero problema de linguagem. E assim, com-

preendendo embora que em reacção ao clima dos períodos decadentes em que os artistas se limitam à glosa dos motivos e ao seu refinamento formal, venham outros preludiar um novo surto repondo arbitrariamente o acento no móbil e na expansão gratuita, o certo é que não pode suportar-se e mal pode conceber-se que esses mesmos ... tomem tão fàcilmente a sério como sendo já espectáculo os sons estridentes e desgarrados da mera afinação dos instrumentos. Possessos de «essência», perverte-se com eles a contenção implícita em toda a *expressão*, apenas porque não sendo exprimir senão uma forma ainda de *realizar*, o que eles afinal visam é apenas remontar ao caos em que todo-o-mundo é ninguém e ninguém é todo-o-mundo indiferentemente, furtando-se assim ao único problema válido — o da superação *em vista ao real*.



Mas retomemos a iluminura homérica. Sirva-nos a saborosa primitividade da Rapsódia XXII da *Odisseia* (a que narra o massacre dos pretendentes), símbolo fremente da intérmina polémica vital:

Os campos estão já irremediavelmente extremados: dum lado, o iracundo Ulisses sopesando o arco ainda vibrante e o adolescente Telémaco brandindo a lança; de outro, os pretendentes que agonizam num charco de sangue. E eis que de entre os destroços se ergue Fémio o aedo, «que entre os pretendentes cantava constrangido». Já Ulisses reergue o arco, pronto a ferir ... mas já também Telémaco se interpõe e intercede, resgatando a vida ao aedo, que vem abraçar os joelhos do vencedor.

Tal como a Penélope, quero também figurar-me Telémaco tentado pela camaradagem dos pretendentes e com eles disposto ao ócio e à libertinagem; só muito mais tarde a piedade filial, rediviva, o fará sulcar o mar Vermelho em demanda do pai.

É o Telémaco da transição o que aqui quero porém reter, quando invectiva a mãe por mandar calar Fémio, que cantava a lastimosa viagem dos aqueus no regresso de Tróia: «Minha mãe, porque proíbes ao aedo amado delectar-nos conforme lhe inspira o estro? Não são os aedos que têm a culpa, mas Zeus, que outorga seus dons aos homens laboriosos segundo lhe apraz. Não censures a Fémio a funesta sorte dos Dánaos, pois o canto que os homens amam mais é o último que

lhes chega aos seus ouvidos. Que ouse teu coração e teu ânimo escutá-lo, que Ulisses não foi o unico que perdeu em Tróia o dia de regresso.»

Assim Telémaco ensina, por um e outro episódio, o que exige a arte em protecção desvelada, e o seu amor em corajoso defronto das nossas próprias mágoas, veleidades, tendências e paixões, — pois bem podemos figurar-nos que salvando Fémio da cega ira paterna, de algum modo salvava afinal a própria *Odisseia*. Em contrapartida, note-se em Fémio a incapacidade de se bater pela cítara quem afinal só por ela e para ela viva.

A lição que mais importa, a que a iluminura homérica afinal demarca acima de tudo e que como tal este breve apontamento não fez senão visar, é porém esta: Fémio o aedo levanta tais problemas *apenas porque* viveu a arte em termos da mais quente comunhão humana *como cantor de vidas que lhe eram afinal alheias* e se tornaram suas tão só mediante um dom de expressão que se realizou ensanchando o próprio real, quer dizer: realizando artisticamente esse real.



David Mourão-Ferreira



Alvorada

ERA de novo um corpo! Alvorada sombria,
alvorada nefasta envolta nuns cabelos...
Eram negros e vivos. Quem sofria,
dentro de mim, e assim tremia
só de vê-los?

Eram negros; e vivos como chamas.
Brilhavam, azulados, sob a chuva.
Brilhavam, azulados, como escamas
de sereia sombria, sob a chuva...

Veio cedo de mais a trovoada:
o vento me lembrou
de quem eu sou.
— Alvorada infecunda!, abandonada
por quem a entreviu de uma sacada
mas que, logo a seguir, se retirou.



Nocturno de uma praia no inverno

RANGEM os barcos na sombra,
como portas mal fechadas,
noite adiante quebradas
no segredo que as deslumbra.

Rangem os barcos, e o vento,
com sua voz incompleta,
a chicoteá-los, inquieta
o corpo todo sangrento

da praia que, longe, absorta,
já se não move — mas grita!,
na solidão infinita
de uma deusa quase morta.

Porta do Inferno

NUMA cidade azul, aberta cruamente
aos desenhos do Sol, aos desvios da Lua,
—inda me espera a forma ausente
que nos meus sonhos se insinua.

Amei, mais do que tudo, a morte que sonhara
ir encontrar em ti, fatal e apetecida.
(Num círculo de luz impetuosa e clara,
teremos o estertor que nos faltou em vida).

Numa cidade azul, antiga e duvidosa,
onde Narciso morre à míngua de frescura,
hão-de nos dar, enfim, uma sangrenta rosa,
—aquela que mereceu a nossa vida impura!

Maria da Encarnação Baptista



Triste inviolada

TRISTE Pureza, tempo de primícias
abafadas tão cedo, nem sequer cortadas em pleno voo,
triste profecia vai ficando. Quem o disse ou quando? Triste
vai rodando a roda interminável
de teus dias. Vai amando, triste,
dedos onde são dedos
asas onde são asas. Vai

assim monótona, letal, irrefragável,
triste amamentando os galos de Tântalo
cantando emparedados.
E os náufragos de Crono.
Sémen definitivo os prantos que recusem

meu abre-te sésamo?! Mágica,
simples afago,
triste, triste placenta,
vai pisando a hidra, giza o feto
dos íntimos gritos, mãe convocada.



Trapézio

SENHORA e serva, mito enevoado,
transcendo a velha raça. Paro. Ó insegura
lei do homem: onde o átomo-semente
donde esculpes meu rosto à semelhança e imagem

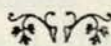
do deus que me devora, ata e me volteia
nos 'spaços abissais, sem ponte, nada
que não seja o eu estar consciente
da utilidade inútil de teus passos?!

Senhora e serva. Sempre. Olho raiado
ao gozo que antecipa a escravidão,
não sei onde aclaras e me beijas...

O pêndulo joga à arena, de novo sobre pélagos
traíndo à minha lei os teus sofismas,
céus lucíferos! que nem me equacionam.



Egito Gonçalves



Bucólica, para uma ninfa da serra

A *Suzy*

NÃO és filha do luar, nem flor de celofane,
mas o teu riso é a alegria desta tarde
ao vires nadar comigo nas águas do açude
como um arbusto branco, esbelto, impermeável.

Uma canção roça os teus lábios e floresce
por entre os eucaliptos e as mimosas...
Não há junto de ti ânsias de cais,
nem partidas frustradas, nem mortes por inércia.

Tuas pernas de bailarina rasgam-se nas silvas
percorrendo os fraguados da montanha,
enquanto os filósofos esperam na estante
o momento invernal de serem percorridos.

Puro e diáfano, sento-me a teu lado...
Ficaram as máscaras no comboio, longe,
onde estarão no regresso, certamente,
intactas e prontas para a angústia.

Longe das algas frias e envolventes
o encontro aproveita a música dos pássaros,
com fantásticos veludos no fundo do cenário
feitos de tons de verdes sobrepostos.

Mas o calor abranda e abandona o dia;
o momento é de calma e de separação.
As asas fecham-se, os pastores regressam,
e as estrelas nascem no pico das montanhas.

A noite vem dar-me a hora da partida
e a ti um diadema de silêncio.
Contorno as lágrimas mentais que me visitam
para vencer o abismo-espera que se segue.

A sombra escorre da lagoa, cinzenta como a rocha...
O vento refresca a tristeza que espadana da fonte
e, engastada em ternura, esfuma-se a canção
das flores que riscam a berma das estradas.

Agosto - 951

A outra face

CALÇO as botas de sete léguas e encontro-te no fim do tempo,
deitada sobre um campo, livro fechado, olhando as nuvens,
coberta de um sortilégio em concha, como uma flor esperada,
guardando, pronto a abrir-se, o vestíbulo do desejo.

Na manhã deserta só o perfume da resina
ornamenta o estalido dos pinheiros e a caruma tombando...

Tocam-te os meus dedos e as minhas palavras beijam-te
em arrepios que distendem o lacre dos teus seios;
começa uma aventura que acelera o ritmo da aorta
e prossegue, tempestade, na terra macia do teu corpo.

Através dos teus olhos cerrados, parto para o inefável,
guiado pelos teus cabelos, metálicos, brilhantes,
fazendo os meus passos ecoar na caverna de um sonho
tão explorado e tão virgem como a face de um espelho.

Súbito, levantas a mão, e é de novo o silêncio.
Depois um espantalho de farrapos agita os braços de palha
e eu regresso por atalhos onde me perco e desmultiplico.

GUIRLANDE

TERRESTRE

pour un ange de plomb

por René Char

Le cœur privé, l'hôte du désert, devient presque lisiblement le cœur heureux, le cœur agrandi, le cœur diadème.

... Je n'ai plus de fièvre ce matin. Ma tête est à nouveau claire et vacante, posée comme un rocher sur un verger à ton image. Le vent très fort qui soufflait du Nord hier, a laissé ça et là des fils d'agitation qui pendent dans les arbres. Tu te réinstalles. Tu reprends le terrain perdu. Tu parviens avec rapidité à l'essor de la conquête.

*

Je sens que ce pays te doit une âme meilleure et des yeux autres que ceux à travers lesquels il regardait toutes choses aupara-

*Cher Monsieur
moi le texte écrit pour "Arvore"
Bonne chance et meilleurs vœux
pour votre revue et vos poètes -
Bien sympathiquement
René Char*

vant. Tu es partie, mais tu demeures dans l'inflexion des circonstances, puisque lui et moi avons mal. Pour te rassurer dans ma pensée, j'ai rompu les ponts avec les visiteurs éventuels, avec la fatigue et la contradiction. Je me repose comme tu assures que je dois le faire. Je vais souvent à la montagne, dormir. Je te garde dans mes bras et les étoiles sont tes sœurs. C'est alors en vérité que je m'évade des échardes enfoncées dans ma chair, vieux accidents, vieux tournois. Pourras-tu encore accepter contre toi un homme si haletant?

*

Vous êtes un loup de velours noir, village, sur les beaux yeux de mon amour.

*

Deux étincelles, mes aïeules.

*

Je voudrais me couler dans une forêt, où toutes les plantes se refermeraient et s'étreindraient derrière nous, forêt nombre de fois centenaire, mais elle reste encore à semer. C'est un chagrin d'avoir, dans sa courte vie, passé à côté du feu avec des mains de pêcheur d'éponges.

*

Tes valises sont fermées, ta personne se hâte, ta voix disparaît. Tout ce mouvement hostile qui t'accapare a la forme et le sarcasme d'un train. L'un avec les mots de l'autre, sans départ, c'était fabuleusement énigmatique.

*

Presque j'écrirais sur le dos du temps. Il est doux et maniable, lent et craquant. L'automne! Le parc compte ses arbres bien distincts les uns des autres. Celui-ci est roux traditionnellement. Cet autre s'attarde au vert. Ce dernier est une bouillie d'épines. Le rouge-gorge est arrivé. Les gouttes de son chant s'égrènent sur le carreau de la

fenêtre. Dans l'herbe de la pelouse, les magiques assassinats d'animaux se perpètrent. Ecoute, mais n'entends pas.

*

J'ai hâte de tenir dans mes mains la joie des tiennes. Quelquefois j'imagine qu'il serait bon de se noyer à la surface d'un étang où nulle barque ne s'aventurerait. Ensuite, ressusciter dans le courant d'un vrai torrent où tes couleurs bouillonnaient.

*

Il faut que craque ce qui enserme cette ville où tu te trouves retenue. Vent, vent, vent pareillement autour des troncs et sur les cimes. J'ai levé les yeux sur la fenêtre de ta chambre. Aucune lumière. Tu as tout emporté. Non, ce n'est pas ton fantôme qui bat dans ma poitrine.

*

Mon éloge tournoie sur les boucles de ton front comme un épervier à bec droit.

*

Je ris merveilleusement avec toi. Voilà la chance unique.

*

Hier après déjeuner j'ai du faire le contraire d'une sieste d'une heure chez le dentiste. Il avait subitement décidé de m'extraire une dent. Je me suis résigné à cette urgence. Aujourd'hui, le tocsin dans la bouche, la joue sur l'oreiller, je songe, ô sémillante, à la très placide mâchoire des morts.

*

Je ne peux être et ne veux vivre que dans l'espace et dans la liberté de mon amour. Nous ne sommes pas ensemble le produit d'une capitulation, ni le motif d'une servitude plus déprimante encore.

*

Tu es plaisir, avec chaque vague séparée de ses suivants. Enfin toutes à la fois chargent. C'est la mer qui se fonde, qui s'invente. Tu es plaisir, laine de spasmes.

*

Nos paroles sont lentes à nous parvenir comme si elles contenaient une sève suffisante pour rester closes tout un hiver. Pourtant notre voix court de l'un à l'autre, mais chaque pierre, chaque végétal, le caprice étranger, la tire à lui, la retient, l'interroge. Tout est prétexte à la ralentir. Il a fait deux journées d'incommensurable soleil, puis la brume a repris sa place. Les passants, les choses sont redevenus incertains. Même le grain de beauté au bord de ta lèvre adorable.

*

On tousse dans la chambre à côté sur le mode du canard qui aurait avalé le glaçon de la mare. A l'entre-deux saisons, chacun est assailli par son petit adversaire. Canard ou non.

*

Je viens de rentrer. J'ai beaucoup marché. Tu es la Continuelle. Je fais du feu. Je m'assois dans le fauteuil de panacée. Dans les plis des flammes barbares, ma fatigue escalade à son tour.

*

Dehors le jour se traîne, plein de verdure mouillée. Il y a cette forêt que l'aboi des chiens et le cri des chasseurs déchirent. Sans ces maniaques, ces tueurs, ce serait presque supportable.

*

Ta fascinante lingerie.

*

L'exercice de la vie, quelques combats au dénouement sans solution m'ont appris à regarder les êtres sous l'angle du ciel dont le bleu

leur est le plus favorable. Je crois savoir que la plupart ne font que transiter.

*

Etrange faillite que celle de cette civilisation qui naufrage à l'instant de son triomphe. Cependant dans ses débris et sa poussière, l'homme à tête de nouveau-né réapparaît. Il est déjà mi-liquide, mi-fleur.

*

S'il n'y avait sur terre uniquement que nous, mon amour, nous serions sans complices et sans alliés.

*

Toute la bouche et la faim de quelque chose de meilleur que la lumière (de plus échanré et de plus agrippant) sont sur toi.

*

Tendrement l'horloge tourne, mais ni toi, ni moi, ne savons tourner.

*

Celui qui veille au sommet du plaisir est l'égal du soleil comme de la nuit. Celui qui veille n'a pas d'ailes, il ne poursuit pas.

*

Je vais parfois le soir aux Lilas; je m'asseois tantôt à une table, tantôt à une autre. Tables où personne ne consomme excepté moi. Je fais ce que tu suggérais.

*

Mont exil est enclos dans de la grêle, mon exil monte à sa tour de patience. Pourquoi le ciel se voûte-t-il?

*

Le seul souvenir qui tienne encore: je fais le geste médusant
de saisir ta tête, comme un rapace à flanc d'abîme.

*

Il y a deux iris jaunes dans l'eau verte de la Sorgue. Si le
courant les emportait, c'est qu'ils seraient décapités.

*

L'air que je sens toujours prêt à manquer à la plupart des êtres,
devenant tien, a une profusion et des loisirs étincelants.

*

Merci à toi d'être, sans jamais te casser, ô ma fleur de gravité!
Tu délivres des libertés miraculeuses, tu éteins des plaies sur lesquelles
le temps n'a pas d'action, tu ne conduis pas à une maison consternante,
tu permets que toutes les fenêtres ne fassent qu'un seul visage, tu
accompagnes le retour du jour sur les grandes avenues libres.

1951.

(Inédit)



Vicente Aleixandre



El moribundo

1

PALABRAS

EL decía palabras.
Quiero decir palabras, todavía palabras.
Esperanza. El Amor. La Tristeza. Los Ojos.
Y decía palabras,
mientras su mano ligeramente débil sobre el lienzo aún vivía.
Palabras que fueron alegres, que fueron tristes, que fueron soberanas.
Decía moviendo los labios, quería decir el signo aquél,
el olvidado, ese que saben decir mejor dos labios,
no, dos bocas que fundidas en soledad pronuncian.
Decía apenas un signo leve como un suspiro, decía un aliento,
una burbuja; decía un gemido y enmudecían los labios,
mientras las letras teñidas de un carmín en su boca
destellaban muy débiles, hasta que al fin cesaban.

Entonces alguien, no sé, alguien no humano,
alguien puso unos labios en los suyos.
Y alzó una boca donde sólo quedó el calor prestado,
las letras tristes de un beso nunca dicho.

EL SILENCIO

MIRÓ, miró por último y quiso hablar.

Unas borrosas letras sobre sus labios aparecieron.

Amor. Sí, amé. He amado. Amé, amé mucho.

Alzó su mano débil, su mano sagaz, y un pájaro
voló súbito en la alcoba. Amé mucho, el aliento aún decía.

Por la ventana negra de la noche las luces daban su claridad
sobre una boca, que no bebía ya de un sentido agotado.

Abrió los ojos. Llevó su mano al pecho y dijo:

Oidme.

Nadie oyó nada. Una sonrisa oscura veladamente puso su dulce máscara
sobre el rostro, borrándolo.

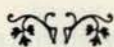
Un soplo sonó. Oidme. Todos, todos pusieron su delicado oído.

Oidme. Y se oyó puro, cristalino, el silencio.

(Inéditos)



RAINER MARIA RILKE



A terceira Elegia de Duino

Uma coisa é cantar a Amada. Outra, ai!,
aquele oculto e culpado Deus-Rio do sangue.
Aquele que ela de longe reconhece, o seu jovem amado, que sabe
ele mesmo do Senhor do Desejo, que muitas vezes, da sua solidão,
antes ainda que a donzela o acalmasse, muitas vezes também como
[se ela não existisse,
ai!, gotejante de que incognoscível, ergueu a cabeça
de deus, chamando a noite a um tumulto infinito?!
Oh, o Neptuno do Sangue, oh, o seu terrível tridente!
Oh, o sopro escuro do seu peito saído do búzio retorcido!
Escuta, como a noite se arredonda e se cava. Ó estrelas,
não provém de vós o desejo do amante pela face
da amada? Não lhe vem este olhar íntimo, que penetra
na face pura dela, da pureza dos astros?

Não foste tu, ai!, nem foi a sua mãe
quem lhe retesou assim de expectativa os arcos das sobranceiras.
Não foi, donzela que o sentes, não foi ao teu contacto
que o seu lábio se encurvou em expressão mais fecunda.

Crês em verdade que fosse o teu leve pisar que o tivesse abalado assim, tu, que passas como vento da manhã? É verdade que lhe assustaste o coração; mas pavores mais velhos se precipitaram nele ao leve embate.

Chama-o... não o arrancas de todo ao escuro convívio.

Decerto, ele *quer*, evade-se; desopresso, ele acostuma-se ao teu coração secreto e toma dele e inicia-se.

Mas iniciou-se ele jamais?

Mãe, *tu* fizeste-o pequeno, foste tu que o começaste; para ti é que ele era novo, arqueaste sobre os seus olhos novos o mundo amigo e afastaste o mundo alheio.

Mas, ai!, onde vão os anos em que tu simplesmente com tua figura esbelta lhe barravas o caos ondulante?

Muitas coisas lhe escondeste assim; o quarto nocturno e suspeito fizeste-lho inofensivo; do teu coração cheio de refúgio juntaste um espaço mais humano ao seu espaço-noite.

Não foi na treva, não: — na tua presença mais próxima é que tu puseste a lâmpada nocturna que brilhava como de amizade. Em parte alguma um ranger que tu não explicasses sorrindo, como se há muito soubesses *quando* é que o sobrado assim se comporta... E ele escutava e sentia alívio. Tantas coisas conseguias só com te ergueres ternamente; retirava-se pra trás do armário, alto no seu manto, o seu destino, e nas dobras da cortina ia aninhar-se o seu inquieto futuro, que fàcilmente se deslocava.

E ele próprio, assim deitado, desopresso, sob pálpebras sonolentas dissolvendo no limiar do sono a doçura da tua fácil imaginação — : parecia resguardado... Mas *lá dentro*: quem repelia, quem detinha lá dentro dele as torrentes da origem?

Ah! não havia precaução no que dormia; a dormir,
 mas a sonhar, mas em febres: como ele se abandonava!
 Ele, o novo, o tímido, como ele estava enredado,
 com as pernadas invasoras do acontecer íntimo
 já emaranhadas em padrões, em crescimento sufocante, em animalescas
 formas fugidias. Como ele se entregava —. Amava.
 Amava o seu mundo íntimo, o matagal do seu íntimo,
 esse mato primevo dentro dele, em cuja derrubada muda,
 verde e luminoso, o seu coração se erguia. Amava. Abandonou-o,
 [seguiu as
 próprias raízes até à origem poderosa,
 em que a sua pequena nascença estava já superada. Amando
 desceu até o sangue mais velho, até às gargantas
 onde jazia o Pavor, ainda farto dos pais. E cada
 terror o conhecia, dava sinal c'os olhos, como que conivente.
 Sim, o Horror sorria... Raras vezes
 sorriste tu, ó Mãe, tão ternamente. Como não havia ele
 de amá-lo, pois lhe sorria. *Antes* de ti
 amou-o a ele, pois, enquanto tu o trazias já em ti,
 estava ele dissolvido na água que faz leve o que germina.

Olha, nós não amamos, como as flores, com um só ano
 atrás de nós; a nós sobe-nos, quando amamos,
 seiva imemorial aos braços. Ó donzela,
isto: que nós amámos *em* nós, não *um* ser único, futuro, mas
 o que está em inumerável fermentação; não um filho isolado,
 mas os pais, que como ruínas de montanhas
 repousam nas profundas de nós; mas o seco leito de rio
 de mães de outrora —; mas toda a
 silente paisagem sob a nublada ou
 pura fatalidade —: foi *isto*, donzela, que se te antecipou.

E *tu* mesma, que sabes *tu* —? Conjuraſte
no amante pré-história. Que sentimentos
de seres já passados vieram à tona no turbilhão! Que
mulheres te não odiaram lá! Que homens soturnos
tu não excitaste nas veias do moço amante! Mortas
crianças aspiravam a ti... Oh! manso, manso,
faz perante ele um trabalho diário querido e confiado, — leva-o
mesmo até ao pé do jardim, dá-lhe o peso a mais
das noites.....

Retém-no.....

[Trad. de PAULO QUINTELA - 26-XI-1937; revista em Maio de 1952]



MARCEL THIRY



Marcel Thiry nasceu em Charleroi (Bélgica) em 1897. De 1919 para cá tem publicado diversos volumes de versos, de novelas e de memórias: *Toi qui palis au nom de Vancouver*, *Statue de la Fatigue*, *Marchands*, para só citar alguns títulos sugestivos.

Tentou trazer para a poesia todo o mundo moderno da velocidade, das conquistas da física, e até do banco e da bolsa, dando-lhes uma realidade por assim dizer metafísica, extremamente original.

O poema que segue faz parte dum volume publicado em 1950, *Agés*, que contém alguns poemas admiráveis (*Prose dans Paris sombre*, entre outros). Mostra-nos que o poeta dos algarismos, do automóvel e do átomo não perdeu o sentido cósmico da natureza.

Ciclo

A neve, irmã tardia dos trigos mortos,
Desce do céu, de encontro às antigas searas.
Cresce nos campos do céu sem papoilas nem joio
E vai de encontro às gabelas recolhidas.

Vens tarde, irmã inversa; já morremos.
Todo o verão erguemos as nossas túmidas espigas,
Ofertando-te o nosso oiro em grandes desejos sonoros;
Depois, foi o lúgubre dobrar das foices que se afiam.

E tu, surda ao nosso encapelar, e cega,
Encantada no mais alto das alturas etéreas,
Adormecida noiva que acordou viúva,
Lanças agora os teus gélidos grãos à terra.

Tarde de mais; estende-te na eira onde vens atrasada
Para juntares aos nossos caules os teus,
E cobre de tristeza o grão futuro
Que tenderá todo o verão para outras surdas neves.

Trad. e Nota de ANDRÉE CRABBÉ ROCHA



O sim de Éluard e o não de Michaux



por António Ramos Rosa

O crítico e poeta francês Claude Roy chamou a Henri Michaux o anti-Éluard por essência (1). Se a contraposição me parece válida não é, no entanto, pelo juízo de valor que possa envolver.

Éluard é essencialmente um revalorizador de mitos, a sua poesia está impregnada até à saturação dum profundo idealismo com raízes no coração e na carne do poeta; a sua poesia é uma vitória do espírito, do amor confiante em todas as possibilidades humanas. O seu tom mais constante é o da esperança e confiança. Éluard é o poeta do dom; o seu espírito de fraternidade decorre em parte dum excesso de felicidade natural que se quer partilhada e é privilégio duma sensibilidade em que a bondade, hoje rara, é a virtude por excelência. Daí que ele seja o poeta que ainda melhor poetizou o mito da harmonia universal e o seu profético se insira hoje confiantemente nas forças ascensionais da história de nossos dias.

Michaux, em contrapartida, recusa-se ao mito e é sem dúvida dos que têm levado a poesia mais longe no caminho da sua própria negação. Éluard diz sim à história, ao social, canta a afirmação. Michaux, heróico e subtil aventureiro de espaços imaginários, apenas se firma numa constante atitude de recusa, reivindicando firmemente a autonomia do seu eu, a liberdade de se opor a tudo e a todos. Ambos, porém, seguindo o pendor de sensibilidades opostas e desenvolvendo-as livremente, iluminam poderosamente os novos caminhos da poesia moderna e revelam aspectos essenciais do humano.

*

É um verso de Éluard que, melhor do que qualquer comentário, exprime o desígnio fundamental da poesia éluardiana: *Fais passer le ciel pure au cri-*

(1) *Descriptions Critiques* — Claude Roy. Edit. Gallimard. Pág. 308.

ble de la vie. Este desígnio realizou-o a obra daquele que é hoje, no conceito de André Rousseaux, o mais puro poeta da França. Puro em que sentido? No sentido, porventura, que lhe dá Claude Roy afirmando ter ele realizado as experiências espirituais mais soberanas do nosso século, que, no dizer do mesmo crítico, colocam a sua obra na linha dos grandes místicos como Santa Teresa, São João da Cruz, Angellus Silesius? (2) De qualquer maneira que entendermos a pureza da poesia de Éluard, ela está ligada às mais extraordinárias aventuras do espírito e da imaginação que se têm empreendido no nosso século.

Esta linha de alta espiritualidade da sua poesia é firmemente mantida e alimentada pelas duas veias mais constantes na sua obra: a da generosidade e a do erotismo. O par amoroso, como diz Gaëtan Picon (3), é o elo de ligação entre a sua poesia mais intimista e o canto fraternal que, durante esta última guerra, começa a repercutir mais claramente na obra do poeta. É este erotismo e esta generosidade que impedem que uma das mais abstractas poesias do mundo, em que as realidades invisíveis são tão magnificamente objectivadas, se perca num puro céu de linguagem. Sem dúvida, os seus poemas atingem um alto grau de gratuitidade; essa gratuitidade, porém, é de natureza espontânea e convincente, de raiz amorosa: é a inocência específica do amor. Éluard, pela magia duma voz que é porventura a mais contígua do silêncio que conhecemos, consegue fazer-nos aceitar as imagens mais audaciosas e surpreendentes que o surrealismo criou (4). Ele é a voz mais genuinamente

(2) Id., pág. 196.

(3) *Panorama de la Nouvelle Littérature Française* — Gaëtan Picon. N. R. F. 21.ª ed., pág. 167.

(4) «Paul Éluard realizou o milagre de elevar à altura dos mitos imediatos do homem proposições «imaginantes», provenientes de relações automáticas ou elaboradas, e de fazer reinar sobre o nosso universo um tom extremamente penetrante, semelhante a estas emoções gerais que, segundo Lévy-Brühl, correspondem nos primitivos a ideias e conceitos. É o tom, já o vimos, que em Paul Éluard é o essencial do poético e que, por paradoxal que isso pareça, assegura a universalidade da sua poesia.

«O que sobrepuja as significações particulares e as organiza é, de facto, o tom *segundo o qual as palavras são nomeadas*. O poeta só possui de seu o tom de voz. Como os mitos inscritos na nossa natureza constituem a primeira manifestação do sujeito, o tom exprime a unidade geral das nossas emoções. Ele confunde-se mesmo com o sujeito, como uma vibração anterior à linguagem e que a suscita. Que o poeta imponha a sua voz não somente às palavras da tribu mas também aos *clichés*, aos ritmos usados (que desempenharão, ao serem registados, o mesmo papel que os vocábulos «brancos»), e ainda mais: que ele ouse harmonizar o banal absoluto com a singularidade do seu próprio tom, é o que, quanto a mim, melhor do que as imagens estupefactivas, ajudará a conservar aquilo que deve constituir a essência confessável do poema.

«É assim que o trabalho do estilo, para este tipo de poeta, consistirá apenas em encantar a imagística, a sintaxe, as entoações, as próprias rimas, tratadas também como palavras anónimas, e em comunicar-lhes um não sei quê de abstracto e de inimitável (pelo menos directamente) que

harmoniosa, mais sãbiamente espontânea do surrealismo. Se a imagem poética, como quer Reverdy, se impõe na medida em que é simultaneamente justa e absurda, a imagem de Éluard é, muitas vezes, quase inteiramente sustentada pela sua voz. É porque esta poesia é sobretudo *voz* que a tradução dos seus versos se torna tão difícil. Mesmo a *tradução* da leitura do poema é difícil. Qualquer poema de Éluard exige uma grande solidão e um grande silêncio. O poema recusa-se na medida em que o queremos *traduzir*; dá-se-nos se a nossa atitude é de inteira receptividade. Embora o que dizemos seja dum modo geral aplicável a um tipo de poesia moderna, no caso de Éluard é perfeitamente flagrante. Poesia em voz baixa, murmúrio apaixonado e veemente que atinge a calma e profunda ardência em poemas como o conhecido «Liberté»⁽⁵⁾, mas que jamais faz apelo a qualquer outro tom que não seja secreto. Nenhum outro poeta nos dá tão luminosamente a impressão de jamais sair do seu coração: este poeta que precisamente diz que o essencial é sair de si mesmo, atingir a verdade prática, a poesia impessoal. Aparente contradição: «não ver a realidade tal qual eu sou», imaginar o mundo sem nós, tal é a temerária empresa que paradoxalmente melhor revela os movimentos mais subtis do coração e do espírito do poeta.

*

Este génio da abstracção que é Éluard jamais se perde no vazio das relações puramente verbais. A sua poesia mais diáfana parece ter sempre

é a marca, para retomar a palavra de Lanza-Daumal, da unidade do homem e da harmonia de todas as suas faculdades na linguagem original...

«O poeta enquanto artista só tem um dever: o de encontrar esta linguagem primeira que só aparece com o próprio progresso da consciência. Agir poeticamente é, antes de mais, traduzir em consciência o que não deixou de ser ainda visceral, como dizem os behavioristas, e manifestar assim a voz silenciosa e veemente que é o sangue das palavras. Não se faz obrigatoriamente poesia com sentimentos ou conceitos. No entanto, a grande poesia tem que viver de ideias e de sentimentos. Com a condição de que os poetas saibam conquistar-lhes os equivalentes às trevas do seu «eu», e fazer ressoar a sua banalidade «eterna» nos seus nervos, o seu canto impregnar-se-á da mesma universalidade que os mitos da poesia aberta...

«Eu penso ao escrever isto no poeta mais sábio e inspirado do nosso tempo, o mais à vontade na arte fechada, o mais feiticeiro nos acasos, o mais singular na evidência, o mais humano na liberdade que passa pelas coisas: Paul Éluard. Ele canta no efémero para aí eternizar a sua voz. Ele fala sem ter nada que dizer e só diz o que quer dizer. É a grande voz branca deste século.» (*Poésie Ouverte, Poésie Fermée*, pág. 151.)

(5) Este poema foi magnificamente traduzido por Carlos de Oliveira. A tradução encontra-se publicada nos n.ºs 40-42 de *Vértice*, dedicados à Arte francesa.

um ponto de partida no coração do poeta. E, no entanto, talvez seja audacioso afirmá-lo em relação a muitos dos seus poemas. Tão alto grau de cristalini-
dade, tanta pureza de linguagem, são o resultado duma arte superior donde
toda a ganga foi banida para subsistirem apenas as grafites da linguagem.

René Nelli, no seu livro *Poésie Ouverte, Poésie Fermée* ⁽⁶⁾, fala-nos da transcendência da poesia de Éluard. Diz ele que «as imagens mais activas são por vezes puros conceitos que integraram o real sem se desprenderem da nossa subjectividade. Em Paul Éluard sucede que as ideias que dessensibilizaram o mundo, se isolam e se poetizam *unicamente pela sua transparência*. Mas a maior parte das vezes elas tendem a suscitar um facto poético (quer dizer, um conjunto de relações impostas a um mundo absolutamente dessensibilizado) que não *tem já outra subjectividade que a ideia que se procura nele*. Desde logo, a esta poesia é suficiente o despertar os pensamentos que dormem nas coisas, juxtapor, sem tempo nem lugar, as suas relações fascinantes para nos repelir do mundo, para nos elevar a uma consciência desinteressada, inumana, que nos faz passar do ser à aparição do sujeito que nós não somos».

Mas a dessensibilização da realidade é equilibrada por uma memória transfigurada do mundo sensível. Éluard, por mais alto que voe, nunca se desprende desse mundo sensível, que ele recorda de olhos fechados como no coração do próprio silêncio (recordar, quando se cria, é imaginar com a memória; é libertar a memória ou, antes, tornar a memória *livre*, desvinculada do tempo e do espaço, imediatizá-la numa presença eterna).

Poesia interior, do sonho e do desejo, que o poeta mistura livremente ao espaço do mundo real. O mundo interior aparece-nos transfigurado à sombra das pálpebras do poeta, transposto nas suas pupilas de mago em que o imaginário e o real se identificam.

*

Henri Michaux é hoje a mais original e discutida personalidade das letras francesas. Este homem é simultaneamente um viajante de países reais e imaginários, um poeta e um anti-poeta, um moralista e um pintor de monstros e fantasmas e, sem dúvida, o mais implacável acusador da nossa época, de cuja alienação a sua obra ficará como o mais extraordinário documento.

(6) Edições *Cahiers du Sud*, 1947.

Gaëtan Picon afirma que ele «é talvez o único poeta que soube sem mistificação, sem ilusões e com a grandeza desesperada de que ela (a época) é digna, dar-lhe o único rosto que lhe convém: o da catástrofe» (7).

Michaux é o homem presa de mil fantasmas, vivendo num mundo absurdo e inumano, para o qual não há nenhuma escapatória. Como no universo de Kafka, o homem é vítima dum poder absurdo que o persegue por toda a parte e que ele ignora. Mas, enquanto em Kafka há uma fascinação que o submete à fatalidade, em Michaux há luta permanente e sem tréguas contra ela. A palavra é para o poeta uma arma de combate. É exorcismo, esconjuro, magia cuja finalidade é deter à beira do eu todos os poderes alienatórios que pretendem avassalar o homem.

O poema de Michaux tem uma função catártica, libertadora: ele é libertação real e imaginária. Pelas forças da imaginação, o poeta consegue encarar o facto, submetê-lo ou pelo menos detê-lo a uma certa distância. Mas a imaginação não é, no caso de Michaux, um processo de evasão à realidade circundante. É significativo que os seus mundos imaginários sejam monstruosos e desumanos. Michaux não criou através deles uma falsa escapatória. É que Michaux usa a imaginação como um processo expressivo de representação do real; esses mundos são como espelhos das nossas angústias e sofrimentos actuais que na sua face encontram a imagem mais intensa e verdadeira da sua realidade.

À mais viva e delirante imaginação (um delírio de que a inteligência nunca está ausente), alia este poeta um não menos poderoso e percuciente espírito de análise; à capacidade de fazer ressoar o infinito dramático do ser, numa linguagem de transe (os seus poemas são gritos), contrapõe um não menos agudo espírito de humor jamais gratuito mas sempre revelador dum aspecto profundo e original do humano. Estes gritos que são realmente espectaculares, estas imprecações e anátemas que atingem muitas vezes uma dignidade bíblica (como nesse espantoso «Canto no Labirinto») estão, porém, muito longe das *feeries* verbais surrealistas onde uma excessiva confiança na imagem e na palavra impede que o poema se realize por qualquer secreta organização que no leitor desperte o sentimento. O que une Henri Michaux aos surrealistas é a sua atenção às possibilidades criadoras da imaginação, um

(7) *Panorama de la Nouvelle Littérature Française* — Gaëtan Picon. Pág. 208.

profundo espírito de liberdade, a intencionalidade anti-literária ou, antes, supra-literária. É a liberdade real do homem a que aspira Michaux. Mas onde ele se afasta dos surrealistas é na descrença de que o poeta possa trazer qualquer solução efectiva para a tragédia da condição humana. Não há saída para Michaux; a vida do homem é como essa pedra do seu poema, que cai, que pesa, e tudo o que o poeta poderá fazer é *aceitar* esse peso, acomodar-se o melhor possível à sua queda.

*

Michaux explora todos os arcanos do indivíduo e do psicopata latente que é todo o homem (especialmente nos dias de hoje) e, na medida em que observa e analisa estados febris e anormais (são estados, porém, por que todos os homens passam e durante os quais só então certos seus aspectos essenciais se lhes revelam), contribui para o conhecimento de novos espaços da sensibilidade, enriquecendo assim a fauna e a flora imaginárias que povoam os sonhos e encerram em si a explicação dos actos reais da existência.

Já vimos que Henri Michaux não procura comprazer-se em universos imaginários, não procura fugir à condição humana de que conhece bem os limites. Os seus mundos imaginários são, de facto, como diz Gaëtan Picon, uma agravação do real ⁽⁸⁾. É por um processo de agravação e intensificação de elementos reais que Michaux constrói os seus universos de «Voyage en Grande Garabagne», «Pays de Magie», «Ici Poddéma». Nesses países de costumes insólitos passam-se as coisas mais estranhas de que, contudo, a arbitrariedade não nos choca, como se realmente fossem verosímeis (trata-se de uma verosimilhança imaginária, se assim se pode dizer). Estas descrições conservam no seu patético lúgubre um vigor tal que faz delas uma criação inteiramente original em que a qualidade do prazer estético parece provir em grande parte da subtil e perigosa aliança da imaginação e da análise.

Michaux prova-nos à saciedade que é em pleno imaginário, mais do que na descrição do real exterior, que o homem pode *tornar reais* as suas angústias, os seus sentimentos e os seus desejos. Só pela imaginação a linguagem pode fecundamente abordar a realidade do ser. Mas esta é uma imaginação *engagée*

(8) Id., pág. 206.

na própria carne do poeta, uma imaginação que nunca se perde na imaginação, porquanto está interessada no mundo dos tormentos e obsessões dos homens.

*

A chamada poesia pura, resultado de mil experiências e acabado fruto duma civilização pejada dos produtos espirituais mais ricos e multiformes, atinge o plano prático, religioso e mágico da decantação do nosso mundo interior, fornecendo uma substituição à ascese religiosa, elevando a poesia à Poesia, introduzindo o sagrado no estético, e consagrando a palavra como meio criador de comunicação imediata com o divino.

Éluard, Neruda, Rafael Alberti, embora a sua poesia apresente aspectos não menos relevantes, são superiores poetas da linguagem, pois, antes de mais, eles acreditam no poder criador dela, no seu sublime delírio pelo qual o homem produz os mais puros cristais do seu espírito e da sua alma. Ultrapassando muitas vezes a poesia de significação, a poesia como instrumento de conhecimento, eles criam pela linguagem um novo céu a que só podem ser sensíveis os que têm o dom da poesia. Até nova ordem mais cabal, essa graça é o privilégio da poesia escrita. Nada pretendendo dizer, nada tendo a transmitir ⁽⁹⁾, o poeta entrega-se às maravilhosas possibilidades dum instrumento que lhe devolve um canto que vai responder miraculosamente às exigências mais íntimas da sua alma. Poucos aceitarão a validade de tais experiências, de que só os mais altos poetas se salvam. Haverá sempre, contudo, quem saiba sentir um verso maravilhoso como «*Révérance cachant tous les ciels dans sa grâce*», embora só secundariamente lhe interesse a explicação.

*

Citámos de propósito três dos mais altos poetas do nosso tempo, cuja posição humana é bem conhecida, para que não se receie que os poetas alguma vez submeterão a sua poesia a consígnias alheias à sua personalidade. Quer elevando-se às altitudes onde a poesia se alimenta apenas dum secreto

(9) É o próprio poeta que o diz. E René Nelli, depois de afirmar que «ele fala sem ter nada que dizer», acrescenta significativamente: «só diz o que quer dizer». Felicíssima fórmula que na sua simplicidade traduz a harmonia de dois contrários: a liberdade da sua poesia preciosa e fechada, pura «aventura da linguagem», e o sentido humano determinante que a conduz para o amor, a fraternidade e a esperança.

génio ou duma felicidade puríssima, quer cantando claramente as lutas e as esperanças dos homens, tais poetas são sempre poetas. E é sintomático que três dos maiores do nosso tempo não desdenhem estar ao lado de milhões de homens, a quem as necessidades prementes impedem o acesso à poesia ou a qualquer superior actividade do espírito. Os poetas da afirmação confiam na palavra e nos homens.

Ninguém melhor que Éluard exprimiu essa confiança:

«A poesia só se fará carne e sangue a partir do momento em que for recíproca. Os poetas sabem — e eis a razão por que lhes chamam revolucionários — que esta reciprocidade é inteiramente função da igualdade da felicidade material entre os homens. E a igualdade na felicidade levará esta a uma altura que nós mal podemos imaginar. Mas nós sabemos que essa felicidade não é impossível.»

Lisboa, Maio de 1952.



POEMAS DE PAUL ÉLUARD



Para nunca mais sermos sós

COMO uma vaga de escuros pássaros dançavam na noite
E todos os corações eram puros
Já não se distinguiam
Quais eram os rapazes quais as raparigas

Todos traziam a espingarda às costas

De mãos dadas dançavam e cantavam
Uma ária antiga uma ária de liberdade
E a sombra iluminava-se como uma chama

O inimigo tinha adormecido

E o eco repetia o seu amor da vida
E a sua juventude era como uma praia imensa
Onde o mar vem oferecer todos os beijos do mundo

No entanto viver bem é uma viagem sem fronteiras
Viviam bem viviam entre eles e para os seus irmãos
Os seus irmãos de toda a parte e sonhavam bem alto

E a montanha estendia-se para a planície e para a praia
Reproduzindo o seu sonho e a sua louca conquista
A mão correndo às mãos como a nascente ao mar

(De *Poèmes Politiques*)

A Pablo Picasso

II

MOSTRAI-ME esse homem de sempre tão suave
Que dizia que os dedos fazem subir a terra
O arco-íris que se extingue a serpente que rola
O espelho carnal onde a criança é uma pérola
E estas mãos tranquilas que seguem o seu caminho
Nuas obedientes reduzindo o espaço
Carregadas de desejos e de imagens
Uma seguindo a outra como agulhas do mesmo relógio

Mostrai-me o céu carregado de nuvens
Repetindo o mundo oculto em minhas pálpebras
Mostrai-me o céu numa única estrela
Eu vejo bem a terra sem ficar deslumbrado
As pedras obscuras as ervas fantasmas
Estes grandes copos de água estes grandes blocos de âmbar das pai-
Os jogos do ferro e da cinza [sagens
As geografias solenes dos limites humanos

Mostrai-me também o corpete negro
Os cabelos puxados os olhos perdidos
Destas raparigas negras e puras que estão aqui de passagem mas
[que me agradam tanto
Que são orgulhosas portas nos muros deste verão
Estranhas jarras sem líquido repletas de virtudes
Inútilmente feitas para relações simples
Mostrai-me estes segredos que unem as suas têmeoras
A estes palácios ausentes que fazem subir a terra

(De *Les Yeux Fertiles*)

«A poesia deve ter por fim a verdade prática»

Aos meus amigos exigentes

SE eu vos digo que o sol na floresta
É como um ventre que se entrega num leito
Vós acreditais e aprovais os meus desejos

Se eu vos digo que o cristal dum dia de chuva
Ressoa sempre na languidez do amor
Vós acreditais e aumentais o tempo do amor

Se eu vos digo que entre os ramos do meu leito
Faz ninho um pássaro que nunca diz sim
Vós acreditais e partilhais a minha inquietação

Se eu vos digo que no golfo duma nascente
Gira a chave dum rio entreabrindo a verdura
Vós acreditais ainda mais e depois compreendeis-me

Mas se eu canto sem desvios a minha rua inteira
E o meu país inteiro como uma rua interminável
Vós não me acreditais e partis para o deserto

Porque vós marchais sem fim sem saber que os homens
Precisam de estar unidos de esperar e de lutar
Para explicar o mundo e para o transformar

Ao ritmo do meu coração levar-vos-ei
Estou sem forças vivi e vivo ainda
Mas eu me espanto de falar para vos arrebatat
Quando eu quereria libertar-vos para vos confundir
Tanto com a alga e o junco da aurora
Como com vossos irmãos que constroem a luz.

(De *Poèmes Politiques*)

Trad. de ANTÓNIO RAMOS ROSA

Poemas de
HENRI MICHAUX

Os Emanglons

(Usos e costumes)

QUANDO um Emanglon começa a respirar mal, os Emanglons preferem matá-lo. Eles consideram que o pobre não poderá ter qualquer gosto na vida por mais esforços que empregue. E depois, pela simpatia que o seu estado provocará nos seus semelhantes, existe o perigo de ele contagiar o ritmo respiratório duma cidade inteira.

Por isso (e a coisa resolve-se sem zangas) o melhor é abafá-lo.

No campo há uma certa falta de delicadeza. Reunem-se uns quantos e à noite vão a casa do homem e abafam-no.

Entram pela cabana a gritar: — Amigos!

Avançam muito juntos, de mãos estendidas. E aquilo é rápido. O doente não chega a ter consciência do que se passa porque imediatamente aquelas decididas e vigorosas mãos — mãos de homem de dever — o estrangulam. Depois, vão-se plácida e dizendo aos que encontram pelo caminho: — Sabe, aquele tipo que estava a deitar os bofes pela boca — de repente lá se foi!

— Ah! — é o que dizem e logo a aldeia recai na paz e tranquilidade do costume.

Mas nas cidades o estrangulamento tem um ritual, bastante simples, aliás, como convém.

Escolhe-se uma linda rapariga virgem.

É um grande momento para ela o de ser chamada a intervir entre a vida e a morte. A doçura com que os pacientes se extinguem é contada em seu favor. Porque morrer tão docemente entre mãos tão agradáveis é, segundo dizem, excelente presságio de dedicação pelas crianças e seguro indício dum bom senso administrativo. Logo não lhe faltarão pretendentes e conceder-lhe-ão mesmo o direito de opção.

A dificuldade está em ser suave e apertar com força.

Nem uma leviana ou uma mulher violenta triunfarão. Requerem-se qualidades de fundo, uma natureza verdadeiramente feminina.

Mas que felicidade quando se triunfou e como se compreendem as lágrimas de alegria da rapariga enquanto a assistência a felicita com emoção!

(De Voyage en Grande Garabagne)

Que repouse em revolta

No escuro, no escuro será sua memória
no que sofre, no que cheira mal
no que procura e não encontra
no barco que se racha no areal
na partida sibilante da bala perfurante
na ilha de enxofre será sua memória.

No que tem em si a sua febre e a quem não importam as paredes
no que se lança e só tem cabeça para bater nas paredes
no ladrão não arrependido
no fraco para sempre recalcitrante
no pórtico desventrado será sua memória.

Na estrada que obceca
no coração que procura a sua praia
no amante a quem o corpo foge
no viajante que o espaço rói.

No túnel
no tormento girando sobre si próprio
no que ousa roçar por cemitérios.

Na órbita inflamada dos astros que se chocam
no barco fantasma, na noiva desonrada
na canção crepuscular será sua memória.

Na presença do mar
na distância do juiz
na cegueira
na taça de veneno.

No capitão dos sete mares
na alma do que lava a adaga
no órgão do canavial que chora por todo um povo
no dia do escarro sobre a oferenda.

No fruto de inverno
no pulmão das batalhas incessantes
no louco na chalupa.

Nos braços torcidos dos desejos para sempre insaciados
será sua memória.

(Da col. *Poètes d'aujourd'hui*)

A passo de boi

A passo de boi, vai-se apalpando o pulso às coisas; ressona-se; o tempo é todo nosso; tranquilamente, toda a vida. Engolem-se os sons, engolem-se tranquilamente — toda a vida. Passa-se a viver no sapato. E a comer e a dormir nele. Já não há necessidade de nos comprimirmos. Temos todo o tempo. Saboreamos a coisa. Rimos no punho. Já não cremos o que sabemos. Já não precisamos contar. Somos felizes bebendo; somos felizes não bebendo. Fazemos de pérola. Somos, temos tempo. Vamos a passo de boi. Saímos das correntes de ar. Temos o sorriso do casco. Já não estamos fatigados. Já não somos tocados. Temos os joelhos até aos pés. Já não nos envergonhamos debaixo do sino. Venderam-se os montes! Pôs-se o ovo, puseram-se os nervos.

Alguém disse. Alguém não está cansado. Alguém já não escuta. Alguém já não tem necessidade de ajuda. Alguém já não se sente reprimido. Alguém já não espera. Um grita. Outro opõe-se. Alguém rola, dorme, cose, — és tu, Lorelu?

Não pode mais, não faz parte de nada — alguém.

Alguna coisa constringe alguém. Sol ou lua ou florestas ou então rebanhos, multidões ou cidades — alguém não ama os seus companheiros de viagem. Não escolheu, não reconhece, não aprecia.

Princesa de maré baixa, entregou as suas garras; já não tem a coragem de compreender; já não está em estado de ter razão.

Não resiste. As traves tremem e és tu que tremes. O céu é negro e tu és o céu negro. O vidro parte-se e és tu que te partes.

Perdeu-se o segredo dos homens.

Representam a peça «em estrangeiro». Uma página diz: «Beh» e um carneiro apresenta-lhe uma bandeja. Cansaço! Cansaço! Frio por toda a parte!

Ó pauzinhos dos meus dez anos, onde crepitais agora?

Temos o nosso vazio algures.

Cedemos o nosso lugar à sombra, por fadiga, por gosto do redondo. Ouve-se ao longe o rumor da Asclepiade, a flor gigante.

...ou então uma voz súbitamente vem bramir no nosso peito.

Recolhem-se os desaparecidos, — vinde, vinde!

Enquanto se procura a chave no horizonte, a afogada prende-se-nos ao pescoço, a afogada morta na água irrespirável.

Ela desliza. Como ela desliza! Não se preocupa com os nossos sofrimentos. O seu desespero é imenso. E ela só se entrega à sua dor. Oh miséria, oh mártir, o pescoço apertado, sem descanso, pela afogada!

Sentimos a curvatura da terra. Doravante os cabelos ondularão naturalmente. Já não se trai o chão nem a muge, é-se irmão pela água e pela folha. Já não se tem o olhar dos seus olhos, já não se têm as mãos do seu braço. Já não se é vão. Não se tem já vontade. Nem já nos invejam.

Já não se trabalha. O tricot está ali, acabado, por toda a parte.

Assinámos a última folha, é a partida das borboletas.

Já não se sonha. Já não se é sonhada. Silêncio.

Já não há pressa de saber.

É a voz da extensão que fala às unhas e ao osso.

Enfim, em nossa casa, no puro, ferida pelo dardo da doçura.

Olhamos as ondas nos olhos. Já não podem enganar-nos. Afastam-se desiludidas do flanco do navio. Sabemos, sabemos acariciá-las. Sabemos que elas têm vergonha, elas também.

Como nós as vemos esgotadas, como nós as vemos desamparadas!

Uma rosa desce da nuvem e oferece-se ao peregrino; por vezes, raramente, quão raramente! Os lustres não têm musgo, nem a frente de música.

Horror! Horror sem objecto!

Algibeiras, cavernas sempre crescentes! Farrapos dos céus e da terra, mundo tragado sem proveito, sem gosto e que se traga apenas por tragar!

Uma lamparina escuta-me. «Tu dizes, diz ela, tu dizes a justa verdade, eis o que eu amo em ti.» São estas as palavras da lamparina.

Enterraram-me dentro de canas vazias. O mundo vingava-se. Enterraram-me dentro de canas vazias, dentro de agulhas de seringa. Não queria ver-me chegar ao Sol onde eu tinha uma entrevista.

E eu dizia: «Sairei? Sairei? Ou não sairei nunca? nunca?» Os gemidos são mais fortes longe do mar, como quando aquele que amamos se afasta com um ar ofendido.

É muito importante que uma mulher se deite cedo para chorar, para que não sofra demasiado.

À sombra dum camião poder comer tranquilamente. Eu faço o meu dever, tu fazes o teu mas não nos juntaremos em nenhuma parte.

Silêncio! Silêncio! Nem abrir sequer um pêssego! É-se prudente, prudente.

Não se vai a casa do rico. Não se vai a casa do sábio. Prudente, enroscada nos seus anéis.

As casas são obstáculos. Os que fazem as mudanças das casas são obstáculos. A filha do ar é um obstáculo.

Rejeitar, agitar, defender o seu mel com o seu sangue, desaprovar, sacrificar, fazer naufragar... Uma ventosidade mesmo entre plantas aromáticas derruba bastantes quilhas.

Ó fadiga, esforço deste mundo, fadiga universal, inimizade!

Lorelu, Lorelu, tenho medo... Por momentos, a obscuridade, por momentos, sussurros.

Escuta, eu aproximo-me dos rumores da Morte.

Tu extinguiste todas as minhas lâmpadas.

O ar tornou-se vazio, Lorelu.

As mãos transformaram-se-me em fumo! Se tu soubesses... Nada de
embrulhos, acabou-se o levar, o poder. Mais nada, menina.

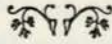
Experiência: miséria; como é louco o porta-bandeira!
... e há sempre o abismo a transpor.
Minhas pernas, se tu soubesses, que fumo!
Mas eu conservo sempre o teu rosto no carrinho...

(De *Lointain Intérieur*)

Trad. de ANTÓNIO RAMOS ROSA



Poesia, Pintura e Realidade



por Fernando Guimarães

COMO caminho possível para uma inteligibilidade da arte, procura-se geralmente desvendar as suas *dificuldades*, tomando-se delas consciência como problemas. O resolver dessas interrogações, que dela mesma nasceriam, seria o último passo para superar e transpor tal inacessibilidade. Todavia esse caminhar, essa espécie de maiêutica, traduz no fundo um afastamento irremediável da própria essência da arte. De facto não é através de uma problemática, ainda que ela seja percorrida em todas as suas direcções, que nos é dado atingir a explicação de uma obra de arte. Pelo contrário, a obra de arte é que é, nas suas próprias e essenciais dificuldades, a *solução* desses problemas. Ela terá que ser, por isso, encarada sempre desde si mesma.

Isto talvez nos ajude a compreender o sentido autêntico, mas fatalmente indecifrável, que a poesia e a pintura nos descobrem dentro do plano da realidade.

Que significam, uma diante da outra, estas duas faces da actividade criadora do artista? Elas definir-se-ão porque se encontram ou é o próprio espaço que as separa a possibilidade dos seus contornos.

Se atentarmos no destino da arte moderna, depois do sonho de Wagner, verificamos que ele tende a multiplicar-se numa variedade de caminhos que, cada vez mais, se afastam uns dos outros. Assim a pintura, a música, a poesia, como universos cuja harmonia é regulada pela distância, vão pondo progressivamente entre parênteses todos os elementos estranhos à sua tendência essencial. Um artista plástico, nesse momento, deixa de ter quaisquer preocupações literárias. Ele descobre a cor. Todos os pintores, pela razão de o serem, se tinham servido dela; mas nem todos pressentiram o seu valor em si. Assim um Delacroix, entre outros, desenhava com ela. Agora a pintura encontra-se a si mesma.

Este encontro que significa? Ele significa, precisamente, o atingir da própria essência da pintura. A pintura, não sendo mais nem menos, encontra em si a sua plenitude.

Todavia, nem todos os artistas tiveram consciência desta situação. Schiller falava da tendência que havia no seu tempo para poetizar em arte. A poesia seria o único e inevitável compromisso para que o estético fosse atingido. Perante

a visão da realidade, o pintor, para lhe conferir valor artístico que ultrapassasse a mera aparência, procurava nela introduzir um conteúdo poético. Corot, por exemplo, ao pintar um bosque povoava-o de ninfas. Na nossa época, porém, é de outro modo que ele procede. Não se dirige à poesia — porque então seria trair o seu próprio caminho — para valorizar tal realidade. Ele suprime essa realidade. O artista moderno, como diz Jean Cocteau de Chirico, *c'est un dépaysagiste*.

Com esta valorização íntima dos elementos plásticos, o pintor parece ter-se afastado finalmente do mundo da poesia e do poético que, no tempo de Schiller, dir-se-ia ser todo o universo.

Mas ao encontrar-se a si mesma, a pintura não encontra, nela mesma, o autêntico poético? De facto, diante dum quadro de Braque, de Gauguin, ou do próprio Chirico, fala-se muitas vezes da sua poesia. E será poesia apenas uma palavra ambígua?

A dificuldade, porém, não está na sua ambiguidade mas no que nela se vislumbra de significativo. Uma palavra pode ter vários sentidos. Mas seguir qualquer dos sentidos que ela tem, como único caminho, equivale, no fundo, a afastarmo-nos dela mesma. Por isso é à palavra poesia que temos de regressar, descobrindo, através dos múltiplos sentidos que envolve, a sua significação.

Poesia — *poiesis* — é criação. Todo o poeta, como todo o artista, é criador. Mas como nem todos os homens são essencialmente poetas ou artistas, não é através da sua *realidade*, mas apenas da *necessidade* que faz de alguns deles criadores, que podemos compreender algo acerca do mistério da poesia e da arte.

Ora o que caracteriza o artista — ao lado do filósofo, do cientista ou do homem quotidiano — é a maneira particular como ele encara o real. Enquanto estes se esforçam por explicá-lo dentro duma perspectiva ou dum sistema, aquele procura a sua intimidade imediata, até que atinja, nele mesmo, o seu mistério e a sua verdade. É essa dualidade reveladora, por ele apercebida, que vem tornar possível o conhecimento que tem do real. Nele passa-se qualquer coisa de parecido com o som, que é sempre, no fundo, diálogo mantido com o silêncio. O silêncio dir-se-ia vir até nós segredar o som. Não é o silêncio que ouvimos. Mas também não é o som o que nós *ouvimos*. Se não fosse ele ser pelo silêncio, ele perder-se-ia em si mesmo, como acontecia, na explicação dos pitagóricos, à harmonia das esferas.

Mas, se nós não ouvimos o silêncio, temos, todavia, consciência dele. Assim som e silêncio somente se revelam, um pelo outro, ao termos deles consciência. De igual modo, nós *temos consciência* das cousas.

Mas, aqui, importa fazer uma distinção. O homem tem consciência das cousas, mas não *tem* as cousas. Elas estão diante dele; não estão, porém, na sua consciência. Por isso precisa de ter consciência delas. Tem de se transcender, tem de chegar junto delas para nesse momento as poder conhecer. Mas não pode quedar junto delas. Ele precisa de voltar a si, trazendo esse conhecimento. Caso contrário, perder-se-ia nas próprias cousas, sendo nelas mesmas.

Esse regresso dá-nos a consciência da aparência das cousas. Mas nessa aparência há sempre algo que, como momento obscuro, resiste a um processo sucessivo de representação e simbolização. Por isso ela é muitas vezes considerada, não como um conhecimento da realidade, mas como carência desse conhecimento.

O que, porém, surge como irrepresentável, em vez de significar necessariamente algo que ficou por conhecer — isto é, um em-si incognoscível —, deve antes ser interpretado como apresentação daquilo que é tal como o conhecemos,

na sua essencial e irreduzível obscuridade. A aparência da realidade não é claridade, como para os gregos, o surgir ou o desvelar dos fenómenos. A aparência também é sombra, da mesma maneira que o som também é silêncio. Reduzir tudo à mesma intensidade de luz seria equivalente a anular a própria realidade como aparência. Assim, num baixo-relevo não é o relevo que nós vemos — porque dele apenas podemos ter uma experiência táctil — mas a sua própria sombra. Essas sombras nada ocultam; elas, desenhando-se nas cousas, não encobrem — revelam.

Mas tal obscuridade tem sido geralmente interpretada como deficiência dentro do plano do conhecer. Para um racionalista, conhecimento é sempre algo de luminoso. Por isso, Parménides ao chegar à concepção do ser depara com uma esfera. Ora a esfera é aquela figura geométrica cujos contornos não fazem sombras. Na sua superfície, desde que a iluminemos, tudo se reduz a claridade.

Mas o caminho de Parménides, como o de todos os racionalistas, é, no fundo, um caminho de ascese. A ideia do ser, como termo plenamente inteligível, só a podemos alcançar através de negações sucessivas, ou seja, em renúncia. Regressando das cousas, é esquecendo-as que as convertemos em puros pensamentos. Nesse momento as cousas passam a ser apenas concebidas como as ideias que temos delas; e as ideias que temos das cousas são as próprias cousas como pensamentos.

Mas se todo o conhecimento é regresso das cousas, esse regresso não se reduz a um único caminho. Ele pode traduzir-se em três atitudes diversas. A primeira atitude, a mais simples, consiste em não haver esse regresso. O sujeito fica *nas cousas*. É esse o caso do conhecimento místico. O místico é o *homem que encara a realidade sem perspectiva*. Por isso não poderá regressar, porque, ao regressar, deixaria naturalmente de ser místico.

A segunda atitude é, aproximativamente, aquela que descrevemos em relação a Parménides. O sujeito regressa das cousas, mas delas apenas traz «ideias claras e distintas». Finalmente a terceira será aquela em que o sujeito valorize, na aparência das cousas, os seus momentos essenciais de claridade e obscuridade que são, afinal, a razão de ele ter consciência dela. É esta a atitude de todo o poeta ou — pela equivalência de termos — de todo o artista.

Mas, nesta situação ou perspectiva, torna-se impossível traduzir em conhecimento o que nela aparece, inevitavelmente, como noite e profundidade. Por outras palavras, não podemos *descrever* essa realidade. Temos de revelá-la, como faz o poeta, criando.

O homem encontra-se, pois, num dilema: ou perder-se nas próprias cousas, esquecendo-se de si, tornando-se silencioso — é o caso do religioso, do místico —, ou, então, sair dessa intimidade e exprimi-la, como artista, em nostalgia. A arte surge, pois, como linguagem. Ora a linguagem sendo, ao mesmo tempo, apelação, representação e expressão, traduz sempre, em cada um destes momentos, uma relação. Essa relação firma-se com o *outro*. Se for o momento apelativo aquele que nós destacarmos, verificamos que o outro tem uma existência no mundo quotidiano e, por isso, podemos dizer que se trata de um indivíduo. Se considerarmos, porém, não já o momento apelativo, mas o momento representativo, descobrimos que, neste caso, o outro é algo de abstracto e geral em que eu estou, também, incluído. Finalmente, no caso da expressão, verificamos que o eu e o outro, como diálogo essencial, não se podem já separar. Neste caso, não poderei

dizer que o outro está fora de mim ou que eu estou também nele, mas que ele está em mim.

É este momento que caracteriza a linguagem poética ou artística. A relação entre o eu e o outro, realizando-se no círculo da minha intimidade, tende a excluir tudo o que nessa linguagem surge como apelativo ou representativo. Não se dirige, pois, como voz significativa, para os outros-no-mundo. Ela nada pode oferecer para além dela própria. Por isso essa relação ou linguagem — que, como relação, é diálogo — deve ser considerada, não no que significa, mas em si mesma. A sua essência é portanto oposta à da alegoria, porque esta é só naquilo que possa significar, mas nunca em si, ou seja, à letra, que deve ser encarada. Neste sentido, a alegoria não se converte em representação adequada do real, mesmo como representação latente, visto que este é, como vimos, essencialmente irrepresentável.

Ora a linguagem poética ou artística, que nada representa, aparece, entre todas, como aquela que está mais próxima do conhecimento do ser, na medida em que ela é, e não significa, o próprio ser. Tal linguagem é, pois, criação. O poeta, como criador, é de si que desvela essa realidade, não porque esta seja apenas ele, mas porque ela está também nele.

Neste momento, podemos perguntar se a pintura é distinta da poesia por ser não criação mas contemplação. A atitude do pintor seria contemplativa e, como contemplativa, distinguir-se-ia da do poeta que, como vimos, é criativa. Enquanto um *exprimiu* a realidade, o outro *representá-la-ia*. Ora dissemos que uma das descobertas do artista plástico foi a cor. Mas a cor, ao ser descoberta, representa, não aquilo para que serve — porque então não seria já ela —, mas o que ela é em si mesma. Deste modo surge como linguagem, mas como essa linguagem nada nos representa além dela mesma, porque encontra em si a sua plenitude, podemos dizer que ela é, também, criação ou poesia. O mundo criado é a própria realidade. É aí, nessa realidade, que se encontram o autêntico religioso, ou seja, o místico, e todo o artista. Mas só este, estrangeiro entre os outros dessa realidade, pode dela regressar, criando-a. O religioso — pelo contrário — ficará inevitavelmente acorrentado à sua essencial ausência de limites. Por isso ele é, como diria Nietzsche, rico de mais para que possa dar.



ALGUNS
LIVROS DE POESIA



**Sete Poemas da Solenidade
e um Requiem**

de *Carlos Eurico da Costa* (*)

Cada texto surrealista propõe-nos um problema de essência e de realização. É um poema surrealista um poema? Não serão os melhores poemas surrealistas apenas magníficas antecipações ao poema, por falta de elaboração formal e organização de elementos internos? É o surrealismo que está em causa na sua forma.

Outro grave senão que temos de apontar a certo tipo de surrealismo é a sua própria informação, todo um conjunto de vocábulos, predisposições adquiridas e leituras que fazem dele um novo academismo cuja autenticidade poética é muito duvidosa.

Sem dúvida que do surrealismo algo continua; dos seus exageros, da sua audácia, do seu frenesim subsiste a validade duma atitude profundamente insatisfeita perante o real social. Digamos que, na sua negatividade, o surrealismo foi fértil e continua a sê-lo na medida em que se dirigir certeira e contra as limitações convencionais destruidoras

(*) Edições *Arvore* — 1952.

da espontaneidade. Ou quando, por exemplo, nos evoca um facto puramente poético, o da restituição ou fixação de todos os actos numa unidade integral em contraste com a incessante morte de nós mesmos.

Mas o frio desta geada de actos convenientes
acorda a hora do universo
a hora imperturbável de toda a fixação dos
[actos
mesmo dos que esqueceremos
quando os rios apagarem o sangue desta
[geração
das palavras de medo que não pronuncia-
[remos
no banho de cinzas da nossa existência

Duvidamos, porém, do surrealismo quando, para reaver essa espontaneidade, utiliza um formulário ocultista ou se serve de alusões científicas e filosóficas, congestionando o poema a ponto de não existir nele nem sombra daquela frescura emocional ou aquela primeira visão que procuramos na poesia. (Neste livro, certos versos destacam-se pela sua pureza e simplicidade, no meio de uma confusão que está longe de significar densidade. Neles a poesia aflora, esporadicamente, sem qualquer relação destrinchável com o contexto.) É a atitude do Autor, de inteira disponibilidade às suas adquiridas predisposições de surrealista, que o

inibe de se pôr em contacto com aquelas zonas do seu ser mais autênticas e válidas para um poeta. O automatismo só por si nunca dará um poema, mas apenas fragmentos de poesia: eis o que prova uma já longa experiência que infelizmente não é nossa. Confundir automatismo com espontaneidade poética, é confundir um processo, uma técnica, com o próprio acto criador. Neste há uma margem de artifício, organização, vontade, vigilância e disciplina para que o poema não seja uma abdicação do humano a favor do que confusamente o pode envolver, mas que, sem dúvida, ao acompanhá-lo, o põe ao seu próprio nível — o nível dum vasto complexo de instintos que só tem valor poético e humano quando aceita as leis da criação artística que, além do mais, são também sociais. Artifício e organização indispensáveis não só para a captação de um determinado conteúdo como para a sua conservação através do meio linguístico. A espontaneidade nasce com o próprio acto poético: é a sua característica primeira. Espontaneidade, aqui, é impulsão original. Mas, para que ela se configure na poesia, necessário é que o poeta use dos artifícios e esquemas que são as imagens, as metáforas, os símbolos, o ritmo, a rima, etc., etc. O primeiro verso será dado como nas *Elegias de Duino*, de Rilke; os outros serão o produto da atenção, da disciplina e da imaginação. Com todos estes meios ao seu dispor, cabe ao poeta achar a melhor maneira (ou a única) *de rimar* com esse primeiro verso dado, com essa primeira impulsão, embora nunca a impulsão o abandone. Mas agora esta é tentada por meio de várias sondas, ao passo que no início era ela só.

Toda a poesia parece oscilar entre duas tendências que cabe ao poeta unificar: uma que tende a explorar todas as possibilidades formais por si mesmas;

outra que tende a confundir-se com o objecto do canto. Uma poesia que tende a bastar-se na significação, independentemente da beleza ou da intensidade dos símbolos; outra que pretende resolver-se na forma, subestimando outro qualquer sentimento que não seja o formal. Quanto a nós, o equívoco da poesia de Carlos Eurico da Costa está em que não é uma síntese destas duas tendências inerentes à poesia: fica-se num meio termo instável de significações que se anulam, em que o ritmo, que é o único elemento unificador, não consegue equilibrar a imaginação, que só quase se serve a si própria, esquecendo-se das exigências da sensibilidade.

E que dizer do conteúdo desta poesia?

O tom geral é o dum patetismo de catástrofe iminente num universo desintegrado:

A subtil invenção da tua epiderme
a fragilidade obscura das tuas mãos
será apunhalada ao amanhecer
quando a nossa lucidez se fundir no horizonte
e toda a turba rolando pelas colinas
se suicidar com uma pétala sobre as pálpebras

O poeta consegue, por vezes, comunicar-nos com grandeza esta angústia corrosiva e mortal dos nossos dias, este terror que é o nefasto produto duma sociedade dessorada que se desfaz e pretende arrastar consigo todas as categorias do humano. Só por esta angústia tremenda que habita o poeta (embora não nos consiga convencer inteiramente) se poderá justificar uma forma em que a unidade do pensamento poético se perde e se anula nas derivações imprevistas do automatismo. A utilização do processo surrealista poderá ser assim compreendida como o único expediente para a liberdade do poeta que acima dos valores sociais coloca as reivindicações dum sentimento desesperado da existência.

Aceite este núcleo essencial da sua poesia como válido, tudo poderemos admitir: a evasão num universo imaginário absolutamente incoerente, a arbitrariedade do conteúdo e até mesmo o que se nos afigure anti-poético e desnecessário, pois tudo são elementos de que se serve esse sentimento por essência incompatível com qualquer sentido unitário. De que critério nos poderemos valer então?

Ora parece-nos que tais explosões surrealistas não chegam a constituir-se como poesia, pelo menos no seu todo, e que, não possuindo qualquer uma existência estética ou poética, fazem parte dum material que poderemos intitular *poesia latente*, essa poesia encontrável ao acaso das ruas, inconvenientemente bela na boca dum bêbado ou dum vagabundo, mas já menos aceitável no papel, desde que a marca duma vigorosa personalidade poética não se nos imponha.

Em suma, este livro de Carlos Eurico da Costa não nos parece feliz como estreia e deixa-nos apenas numa ansiosa expectativa. Há uma vocação de poeta assinalada fragmentariamente no meio do que se nos afigura apenas literatura surrealista de infecundo mau gosto, sem enraizamento na alma do poeta.

Antes de terminar, porém, citemos o melhor do livro de Carlos Eurico da Costa: quase todo o seu «Requiem», e sobretudo este trecho magnífico:

O Círculo de Fogo foi extinto e nos mares ou em qualquer outro ponto não importa houve um momento de silêncio uma minúscula areia que incandesceu súbito irradiando uma luz quase imperceptível um grito quase sufocado breve

Forma profundamente original de nos dar a grandeza despercebida dum momento afectivo (a morte dum amigo) por um seu efeito imaginário de reper-

cussão cósmica, de autêntico cunho surrealista. Isto nos basta para, apesar de tudo, crer em Carlos Eurico da Costa.

ANTÓNIO RAMOS ROSA



Anel de Sete Pedras

de Natércia Freire (*)

Li aqui e além certos poemas de Natércia Freire. Folhiei ao acaso alguns dos seus livros. E confesso que nunca me convencera de ser verdadeiro poeta esta poetisa. Não são realmente as mulheres pessoas muito fadadas para a poesia. Superiormente as encontramos na prosa. Dum modo geral, e pelo menos as poetisas portuguesas, escrevem poemas farfalhudos em extremo, duma prolixidade verbal que nos atafulha, ou então pirosas quadras de duvidoso sabor popular, tudo isso às vezes envolto numa máscara intelectual, com termos «seleto» e rimas «preciosas» (ao preciosismo nem Florbela escapou...). Apreciem, por exemplo, essas lindas sessões de jogos florais e quejandas, e encontrarão poetisas a dar com um pau. Tenho lido e ouvido muitas fazedoras de quadras, algumas bastante hábeis, mas destituídas do menor interesse poético. Todas falam do amor, dos apaixonados, das ilusões e desilusões com os ditos, ou dos filhos que têm, ou dos que desejariam ter, etc., etc.

Ora sendo assim, é sempre com natural desconfiança que me calha ler os versos duma poetisa. Natércia Freire parecia-me superior à média das poetisas portuguesas. Mas algo abaixo da média dos bons poetas. Eis senão quando, lendo, distraído, algumas transcrições

(*) Lisboa, 1952.

aparecidas em críticas, deste *Anel de Sete Pedras*, verifiquei com surpresa que nesses versos estava mais do que uma poetisa. Pareceu-me estar neles um poeta. Decidi-me à leitura do livro e na realidade senti que a minha opinião acerca de Natércia Freire se modificava. Tinha na minha frente um poeta.

Os leitores amantes da poesia devem saber o que se sente quando lhes aparece um poeta autêntico pela proa. A coisa é na verdade estupenda. Pode ele ter milhentos defeitos, ser tatibitate aqui e acolá, estadear algumas imagens banalmente seculares. Mas se existe aquela autenticidade de poesia que não escapa a quem gosta da mesma, se existe aquela exaltação que é o encantamento e a entrega duma sensibilidade poética impressionável ao mundo, a gente perdoa os defeitos. O leitor amante da poesia, o autêntico, não o que pensa primeiro na política ou nos bons costumes, esse delicia-se sem preconceitos no mundo de poesia que se lhe oferece. Só depois pensa e limita. Entretanto é-lhe humano divagar e sonhar, e penetrar-se das palavras e das imagens que elas compõem, e encontrar-lhes o sentido que não vem nos manuais: de metrificação e rima; de civilidade e etiqueta; de morigeração dos costumes; dos sistemas políticos e educacionais, etc., etc. E tanto se lhe dá que o poeta seja um «versilibrista», (oh! pobres poetas dum passado relativamente recente, anulados pelo preconceito da rima e da métrica da parte de poetas interessantes, críticos também...) como rime e metrifique na perfeição. E tanto lhe faz que ele viaje no mundo da natureza, como vagabundeie dramaticamente pelos aglomerados humanos, e colha, onde lhe apetece e o coração o atraia, o drama do homem. E se ele fala de si próprio, que fale. O que é preciso é que o seu canto seja autêntico: isto é, que os motivos da sua ins-

piração se nos mostrem transfigurados em poesia.

Pois não direi que Natércia Freire não tenha defeitos, o mais grave dos quais me parece ser a prolixidade. Com efeito, este poeta tende ao canto longo, assim como quem achando bonita uma canção a trauteia vezes seguidas e os tons que a sua imaginação lhe empresta, não sendo sempre os mesmos, são no conspecto geral semelhantes. Quando Natércia Freire souber dominar os seus ímpetos, a sua poesia ganhará uma força maior, porque mais sóbria, e a sobriedade não é inimiga da arte, antes pelo contrário. E no entanto, o que nos prende desde já neste *Anel de Sete Pedras* é a demonstração de força poética que Natércia Freire nos oferece. A sua poesia é como uma cascata que vem por aí abaixo e cai desfeita em espumas, espirrando para todos os lados antes de ser corrente regular no curso de água que alimenta. Sente-se que uma verdadeira sensibilidade poética está nestes versos:

Ciclones, ventos mansos, frescas brisas
correndo praias de alvos areais,
batendo os mastros de canções salgadas,
de torrentes, de cheiros, de cristais:
dizei-lhe, uma vez mais, que a vida é breve
e o espero onde me leve a sua espera
— no céu, no mar, no escuro do convés...
Ah!, dizei-lhe que é sua a aérea boca
que eu sinto às vezes a tocar-me os pés.

(*Braços Longos*)

E quem me pisar, não saiba
que um corpo pisou no escuro.
E quem me bater, não veja
que eu era a sombra do muro.
E quem me sofrer, não sinta,
que eu sangrava em sua dor.
E quem me beijar, não minta,
que eu sou rastro do Senhcr.

(*Pássaro Azul*)

E uma sensibilidade que não canta
de preferência amores particulares, mas

amores pelo mundo, que se integra no Cosmos, e os seus versos assim estão cheios das coisas que no mundo há, tanto as flores, os luars, as águas, os vendavais, como as figuras humanas inevitáveis.

Sente-se que em Natércia Freire alguma coisa aconteceu. Deve ter acontecido que o poeta chegou a um ponto de saturação daquilo que era, e que só podia subsistir se abrisse a sua sensibilidade fadada aos rumores do mundo, à força do

Vendaval de mãos tão frias
deslaça-me estes cabelos
abre-me os braços sem elos,
faz de mim águas sombrias,

sem canto de rouxinóis
nem folhagem protectora,
nem melodias de aurora,
nem mansos beijos de sóis.

Inunda-me estes ouvidos
de raízes muito velhas;
põe longe as festas vermelhas
que eu tive nos meus sentidos,

e de uma vez para sempre
livra-me toda de mim.

(*O rosto que não tem rosto*)

Claro que o canto dos rouxinóis e as melodias de aurora, etc., são aqui o símbolo das coisas fáceis que inspiram os superficiais poetas, e a que o verdadeiro poeta tem obrigação de fugir. O verdadeiro poeta, para ser ele próprio, e para que o seu canto possa vir até nós, comover-nos, sensibilizar-nos, atirar connosco para os caminhos do sonho, deve renunciar ao êxito fácil, jornalístico e mundano, deve obedecer ao seu destino de artista, mesmo quando incompreendido, ridicularizado, acusado, condenado. Porque a arte fica e os homens falecem. E o futuro sempre virá dizer

quem tem razão. Salutarmente Natércia Freire tem a consciência disso:

Não estou morta! O meu tormento
é julgar que vou ficar
limitada num lamento
como uma corda a vibrar.

Ao longo do livro versos afins se encontram. Isto é, Natércia Freire intenta sulcar os largos espaços, intenta fugir do menos significativo de si própria, da banalidade, da frivolidade, porque isso é incompatível com a poesia. Só lhe desejo que os seus novos livros marquem ainda melhor essa intenção.

ARMANDO VENTURA FERREIRA



O Indesejado

Tragédia em 4 actos, em verso,
de Jorge de Sena (*)

Jorge de Sena publicou em volume a sua última e quiçá mais importante obra, que tem o belo título de *O Indesejado* (António, Rei). O infortunado Prior do Crato parece ter achado enfim um cantor da sua odisseia. E é de espantar, pela riqueza psicológica e dramática de que se mostra possuidora a figura, que um tão singular personagem histórico não houvesse já despertado a atenção dos nossos poetas. A verdade é que, dum modo geral, os nossos fastos mais significativos não tiveram, em arte, a projecção de sentido actual que esta lhes pode grangear na consciência colectiva. Sendo uma das leis da vida a recorrência para estabelecer o contraste, compreende-se que a arte dos nossos dias tenha tomado um carácter ultra-pessoal. O teatro e a música são hoje, de novo, as

(*) Edição dos «Cadernos das Nove Musas», sob o signo de *Portocale* — Porto, 1951.

grandes fontes de vibração universal, pois agora o espectáculo, na mais alta acepção, tende, através da sua natureza por assim dizer cerimoniação, a substituir com vantagem as vastas assembleias cívicas ou religiosas de outrora. Daí a epopeia coral-sinfónica, com *Alexandre Nevsky* ou *Jeanne d'Arc au bûcher*, por exemplo, e a reconquista dos mitos gregos no teatro moderno.

Em oportuna ainda que arriscada empresa se lançou, no entanto, Jorge de Sena, ao compor, por estímulo irreprimível do momento que passa, o seu *O Indesejado*. Era preciso, com efeito, que alguém iniciasse entre nós esta busca duma arte não doméstica mas à escala dos gerais anseios da alma portuguesa, que a obra parece denunciar. A nossa arte parece carecer de novos Fernães Lopes para transpor de uma vez, no conceito simbólico da própria nação, os momentos colectivos de maior significação actual na comunidade lusitana. Só o movimento popular de 1383 ou a história trágico-marítima constituem toda uma gesta artística ainda inaproveitada. Ao invés, são os temas de derrota ou de esperança frustrada os que se têm ido buscar mais à nossa história. O sebastianismo viu-se até convertido não digo em escola literária, mas na própria substância da nossa veia sentimental.

Jorge de Sena, buscando na estranha figura do Prior do Crato a realidade que se opõe ao mito mas que o destino renega, encontrou a própria essência da tragédia. Acresce que D. António não é simplesmente uma figura trágica; encarna, como declara o Autor no seu substancial posfácio, «senão o destino contraditório da sua pátria, pelo menos pode imaginar-se que a lucidez trágica desse mesmo destino». Mas, ai!, D. António é ainda o derrotado, e Jorge de Sena, querendo fugir à alegoria, só pôde dar dele o sebastianista de si próprio: «*Não*

morre quem não foi e eu nunca fui» (acto IV). O povo, que devia constituir o pano de fundo, aparece apenas no final do 1.º acto, porque, mercê da conformação dada à peça, era impossível fazê-lo figurar nos outros. A alegoria e o símbolo ter-nos-iam concedido a visão transcendental do momento, e são das grandes possibilidades do teatro. Mas Jorge de Sena preferiu recriar a vida, embora em termos poéticos. As suas indicações sobre local de acção e mobiliário denunciam uma intenção de realismo. E, de facto, tudo o que ali se passa podia ter acontecido assim. Mas nesse caso haveria que obedecer à lógica da vida que, num palco, se chama lógica teatral.

Diz muito bem o Autor, ainda no posfácio, que uma peça «é no palco e como teatro que se apresenta a juízo». Ora, sendo apenas sob este ponto de vista que me pode interessar colocar-me, não vejo razão para que quase se lamenta, embora seja verdade, que «a intensidade crucial dos momentos trágicos, a explosão irresistível de certos momentos fársicos, a sedução funambulesca de bem conduzidas cenas de alta comédia, tudo isso é um sacrifício da abstracção intelectual à natureza espectacular do teatro». Não há «sacrifício», porque só se compõe para ele aquilo que se pode *espectacularizar*, ou seja, o que não se comporta em mais nenhum outro meio de expressão. Os seus elementos intelectuais só como termos de teatro têm existência. De contrário, estão-lhe a mais, são-lhe intrusos. E talvez seja da sugestão desta ideia de «sacrifício», mais ou menos latente ou até inconsciente num poeta do valor de Jorge de Sena, que partam alguns senões teatrais que fazem fraquejar a traça de *O Indesejado*.

Onde há acção ou conflito há espectáculo. Mas a linha de acção deve

ser como um arco tenso a ligar fortemente um todo orgânico. Não se pode dizer que a composição de *O Indesejado* mantenha uma unidade de ficção. Começa por não haver propriamente o que é habitual designar-se por enredo. Cada acto é como que um quadro de épocas diferentes da vida do pretendente ao trono e independente dos outros. Jorge de Sena fixou-os tal como se lhe antolharam, com os personagens que nesse momento rodeavam o príncipe. Assim, salvo os mais fiéis, aparecem e desaparecem, de acto para acto, as mulheres que são o perfume da sua vida e os demais companheiros da cruzada. O Autor apercebeu-se que isto podia ser um perigo e por isso usou de «leit-motiv» para estabelecer uma interligação, como dá nota no posfácio: «diversos temas conduzem estas várias tragédias: o tema do anel, o tema da invenção do sebastianismo (Duarte de Castro), etc.». Recurso engenhoso num poema mas ineficaz em teatro. Enquanto os actos extremos atingem a maior densidade, a acção que se anuncia no primeiro fragmenta-se nos dois centrais. O patetismo alcançado no último, graças a uma concentração propícia ao clima de tragédia, é do mais belo efeito poético e teatral, o que raramente anda junto, só prejudicado pela intervenção um pouco burlesca dos médicos franceses, burlesca até por se tornar chocante que falem a língua natal contra a corrente verbal de todo o poema. De resto, a primeira entrada destes é absolutamente desnecessária, pois bastava que o fizessem apenas na cena final. Evitar-se-ia assim não só uma quebra da atenção, no momento mais culminante, como uma repetição cénica: da primeira vez, os médicos entram para logo saírem a mandado do rei («saíam, saíam já»); da segunda, a uma ordem idêntica de Diogo

Botelho («saíam, saíam! (...) Saíam, senhores...»)

Outras entradas e saídas, por mal estudadas, contribuem, em parte, para a impressão de fragmentário referida, o que, parece-me, com uma revisão cuidada será fácil de emendar. Para que manda D. António, no 2.º acto, chamar o tenente-rei e os demais defensores, se, como se verifica depois, nada tem para lhes dizer? Ou se tem, porque não chega a declará-lo, antes de os mandar sair a todos, logo que a cena é interrompida pela notícia do assassinato de Baracho? No mesmo acto ainda: Baracho havia feito uma alusão que surpreendera o rei; quando se espera o seu esclarecimento, o fidalgo curva-se e despede-se: «Alguém me espera. Permiss que eu vá?». Em teatro todos os movimentos devem ter a sua justificação — não se chama gente para depois a despedir; ou pelo menos uma preparação — não basta dizer, deixando uma ideia em suspenso: «Alguém me espera». O público necessita de ver e a verdade só é aquela que existe no palco. A expectativa criada no público quando D. António, no 2.º acto, convoca o seu estado-maior, e bem mantida em suspensão durante a cena com Violante, vem a perder-se como se perde aquela que surge no 3.º acto, passado no exílio de Londres, com a chegada inesperada de Figueiredo, vindo da pátria distante. O interesse é geral. O próprio D. António o exprime, repreendendo os amigos:

«— Basta!

Chegam notícias, chega um mensageiro,
e vós falais sem de ninguém falar?»

Mas eis que Lady Harriet se anuncia, uma cena substitui-se à outra, e toda a curiosidade se desvanece, lograda.

Nas falas, a frouxidão de certos versos compromete, por vezes, o que a

acção exigiria, como no final do 1.º acto, quando o povo irrompe pelo palácio:

D. ANTÓNIO:

«— Sabeis que 'stou convosco. Sempre 'stive.»

Ou este:

«Se representa um p'rito...»

D. ANTÓNIO:

— Representa.»

(Acto II)

E ainda este, no 4.º acto, depois dum crescente:

FR. AGOSTINHO:

«— Senhor! Que vos perdeis!

D. ANTÓNIO:

— Não é verdade?!

FR. AGOSTINHO:

— Ah, verdade é, mas não prof'rida assim.»

São ainda de mau gosto teatral interrupções, de que abusa um tanto, no género de:

FR. AGOSTINHO:

«(...) Pediu, também, três dias para dispor de suas coisas. Meu...»

D. ANTÓNIO (*interrompendo*):

— Também três dias?»

Vê-se mesmo que aquele «meu» está ali a completar a medida do verso. Do mesmo modo, no 3.º acto:

D. ANTÓNIO:

«Com quem casou D. Filipa? Foi...»

Tais interrupções, com o verso a terminar por um monossílabo, justificam-se

ainda menos se considerarmos que o pensamento não vem a ser completado nem por quem interrompe, nem, mais adiante, por quem falara. É o caso da entrada de Duarte de Castro, no 1.º acto:

CASTRO (*assomando à Porta Direita*):

«— Há pouco... Ah, não estais só?»

E mais adiante:

CASTRO:

«— Vinha dizer-vos, meu senhor, que el-rei...»

Nunca se fica a saber a razão da sua vinda. No 3.º acto, Frei Agostinho não chega a acabar também a sua ideia, o que já não seria bom em prosa, mas muito menos em verso, ficando-se este em duas sílabas átonas seguidas:

«(...) Qual a vaidade,
ou qual o amor do mundo que se...»

Todavia, obtém-se sempre o maior efeito expressivo com interrupções como estas:

DIOGO BOTELHO:

«— Sabem-no Deus e aquel's que mentem
[quando...»

DUARTE DE CASTRO (*a D. A.*):

— Só a amizade mente, meu senhor.»

(Acto I)

MANUEL DA SILVA:

«— Amanhã, meu senhor, de madrugada...»

D. ANTÓNIO:

— Se cumprirá a sentença.»

Como exemplo ainda do admirável partido que se pode tirar do processo, aplicado num momento de grande tensão, citarei outro passo do 2.º acto,

quando Duarte de Castro é trazido prisioneiro:

D. ANTÓNIO:

«Embora mal e bem, muito lhe devo, e deve a causa...»

CASTRO:

— Meu senhor, perdida.»

Há, além disso, versos inúteis que soam mal e que seria aconselhável cortar numa possível revisão para o palco. Por exemplo: no 2.º acto, Manuel da Silva, depois duma tirada, acrescenta desnecessariamente:

«Defenderei, senhor, esta porção...»

D. ANTÓNIO:

«(...) pelo poder, que tenho, de mandar matar, aqui, agora, quem quiser.»

A outro caberá melhor a exegese literária do estilo de *O Indesejado* que se mostra, no entanto, sempre elevado, com versos de magníficas ressonâncias, ainda que algo cerebrais e de nem sempre imediata apreensão. Mantendo em toda a obra uma intensidade poética que pouco desfalece, o Autor revela-se ainda, inegavelmente, um visionador de alguns belos efeitos teatrais. Todas as cenas com personagens femininas são muito bem desenhadas: subtil, com D. Filipa; graciosa, com D. Violante; ardilosa, com Lady Harriet. As falas, na maioria de franca vibração ou de fundo conceito, não abandonam quase nunca a natural fluência. Poucas vezes nos será dado ouvir, na ilusão dum palco, versos portugueses como estes em que a verdade dramática se transfigura:

D. ANTÓNIO:

«— Dizei... Está muito velha, minha mãe?»

BISPO:

— As mães não envelhecem, meu senhor; só a mulher, que há nelas, envelhece.»

(Acto I)

Lindíssimo verso, esmaltado dum certo tom épico, este, dito por Figueiredo, no 2.º acto:

«Não falta pelo mundo Portugal.»

E com que pungente acento se traduz o espírito instável de D. António, no mesmo acto:

«— Será verdade que eu me reconheço em tudo o que me dizem? Que não sou senão a imagem de quanto ouço a quem de mim venha falar-me? Ou é verdade aquilo que vou sendo e já não sou?»

Só quem for surdo ficará indifferente, aliás, a esta tirada de Manuel da Silva:

«— Um cativo é Portugal agora!
Até o ar livre lá terá umas grades
tanto mais duras quanto se não vêem!»

.....
Ou a esta de Duarte de Castro:

«— Pagos são todos, a dinheiro ou força!
A quem não dais dinheiro, que não tendes,
haveis de dar poder, que ireis perdendo.»

(Acto II)

Não resisto a mais esta transcrição:

D. ANTÓNIO:

«(...) Eu nada tenho.

LADY HARRIET:

— Pois não sois rei?

D. ANTÓNIO:

— Alguém duvida?! Apenas, se nada tenho, e um reino se não vende, a quem me eu próprio dê conquistarei.»

(Acto III)

Só um poeta com o sentido da beleza espectacular que se pode extrair de certas situações que são chaves da linguagem teatral, saberia animar, com tão poderosa intenção, algumas cenas capitais de *O Indesejado*: no 1.º acto, o final, em que aparece, por feliz inspiração, a nobre figura de Febo Moniz, talvez não tão explorada como merecia; no segundo, a cena entre D. António e Figueiredo, a qual atinge o cume da emoção quando D. António diz com sarcasmo:

«Vivamos o que a vida nos reserva. Aconselhai. Eu reino. Outros que lutem. Eu próprio lutarei. Tenho lutado. Distribuimos tudo?... Ah, falta o trono... El-Rei Filipe está sentado nele.»

e Figueiredo, num transporte:

«— Que se levante!»

e a de D. António com o Coro, e o final de acto, quando Frei Agostinho lhe vem pedir para ser confessor de Castro, condenado à morte:

FR. AGOSTINHO:

«Levar-lhe-ei, pois, a minha absolvição.
(*sai*)

D. ANTÓNIO:

— Levar a absolvição!... Que absolvição?!»

Terríveis palavras que lhe soam como a sua própria condenação.

O 3.º acto é menos movimentado. D. António sente a decadência. Vê-se incompreendido por um dos filhos. Reconhece que vai envelhecendo, na entrevista com Lady Harriet. É o tempo de meditar. Quando chega um mensageiro da rainha de Inglaterra, assoma-lhe ainda

o orgulho; a sua recusa inspira a simpatia amarga da renúncia:

MENSAGEIRO:

«E que direi?»

D. ANTÓNIO:

— Que, neste dia, junto os meus amigos, e recepção darei à minha corte.

MENSAGEIRO (*sorrindo*):

— E amanhã? Dais recepção também?

D. ANTÓNIO:

— E amanhã, que é dia de Finados, a minha corte me recebe a mim.

MENSAGEIRO:

— E, meu senhor...

D. ANTÓNIO:

— Que mais?

MENSAGEIRO:

— Da pretensão?...

D. ANTÓNIO:

— Da pretensão?!... Eu não pretendo, eu sou... Direis que nunca tive tanta esp'rança.»

Esperança fagueira. Mais do que tudo lhe pesa a mocidade perdida. O pano cerra-se, neste 3.º acto, sobre o seguinte formoso verso:

DIOGO BOTELHO (*parando à janela*):

«— Cai neve, meu senhor...

D. ANTÓNIO (*passando a mão pelos cabelos*):

— É tempo dela.»

No 4.º acto, o exílio em Rueil, onde só é supérflua a primeira cena dos físicos e o ressentimento de Figueiredo, a emoção cresce gradualmente da leitura da carta ao rei de França, de castigado recorte literário, passando pelo grande monólogo de D. António, cortado pelas intervenções do Coro, até à patética cena em que o Prior do Crato se coroa rei por suas próprias mãos, ao sentir-se morrer. O Coro, em relação à conformação da peça, não é elemento indispensável, mas contribui sem dúvida para reforçar o efeito de certos momentos e estabelecer o clima próprio no último acto. Só não se compreende que seja ouvido pelos médicos franceses, já por isso romper o mistério, já até por ninguém mais dar mostras de o escutar.

O Indesejado de Jorge de Sena é, com isto tudo e por isto mesmo, a par dum poema de inspirado fôlego, uma singular ficção teatral em que o sentido do trágico se não consegue tanto pela «representação simbólica duma crise dialéctica», como o autor quereria, mas mais pela descrição parcial duma realidade em que se verifica a desadaptação duma consciência aos acontecimentos que a descohecem. Parecendo dever-se salientar, acima de tudo, que Jorge de Sena logrou, com *O Indesejado*, enriquecer o teatro português com uma nova grande personagem, não se pode negar, finalmente, que esta tragédia contenha material apaixonante para um criador do espectáculo teatral. E lamentável se torna que o nosso teatro do Estado não exerça as funções dum verdadeiro Teatro Normal, para que o Autor, e todos nós, pudéssemos colher, com ela, a experiência de palco que tão necessária é à fundamentação de qualquer dramaturgia.

HUMBERTO D'ÁVILA

Paisagem Sonâmbula

de Ernâni Melo Viana (*)

Há sete anos, publicou Ernâni Melo Viana um pequeno livro de estreia — *Jogos de Água*. Este título, embora trazido de Debussy, revelava já o gosto do Autor pelos elementos da paisagem. Neste segundo livro o abismo que o separa do primeiro é prodigioso. Mas a uma coisa Melo Viana se conservou fiel — esses mesmos elementos da paisagem que já lhe tinham feito escolher o anterior título.

Paisagem Sonâmbula não engana ninguém. É de paisagem que se trata; o poeta revela-se um aguarelista de primeira água. Embora comece por nos dizer que aguarda *submerso no tempo*, a verdade é que este livro é fruto da sua constante vigilância e observação do cenário que o rodeia. A paisagem não está nos seus versos nem sonâmbula, nem sonolenta, nem enevoado pano de fundo. Presente do primeiro ao último poema, é ela a personagem absoluta. Lírico extrovertido, só para a Natureza volta os seus olhos, a ela oferece o esforço de no-la retratar de modo original. Todas as suas imagens têm uma fonte telúrica da melhor cepa e as analogias encontradas entre o representado e a representação atingem por vezes momentos felicíssimos como no «Poema da Madrugada».

Diluiu-se o luar em rosas bravas!
Transformou-se a montanha num morango
E o rio numa folha de navalha.
Veio o vento agitar as verdes tranças
Da terra cor de palha!

.....
.....
Sua cintura de pedra
Cheirava a mel e resina,
Antes do dia nascer...

(*) Porto, 1951.

Mas, lá no alto das fragas,
Entre estilhaços de luz,
Há sol e sangue a escorrer!...

Poeta da nova geração, Ernâni Melo Viana não se integra perfeitamente nela, porque o seu lirismo não tem inquietações nem problemas, análises psicológicas nem desesperos pessimistas. O poeta simplesmente deixa-se viver, feliz da beleza que o cerca. A sua poesia reflecte a ternura que professa pelas horas de sol e pelas manhãs floridas e, embora sem profundidades inovadoras, penetra o leitor de calma suave, como um crepúsculo. Serenamente, como o poeta antevê a própria Morte que descreve:

Quando eu tombar, silenciosamente,
Como tombam os pássaros no outono,
Ficarão a boiar, nas vagas do poente,
Grandes barcas de sono...

E assim, o livro de Melo Viana é também um «elemento de paisagem» diferente, no nosso meio poético pobre de renovação lírica. Voltado exclusivamente para «o que está para além da berma das estradas», mesmo os assuntos mais cruéis, que o chocam, lhe sugerem imagens da Natureza, como neste final do poema «Paisagem de Guerra»:

Dentro da noite despedaçada,
Mil estilhaços de luar
Gritam o grito das crianças!

Suas pequenas mãos cortadas
São como tristes flores de pólvora
Entre canteiros de granadas...

Paisagem Sonâmbula, livro de uma vibrátil sensibilidade poética, é ainda um livro medido, sem excessos verbais, onde se usa uma rígida economia de meios — e nisso está ele integrado num largo sector da poesia moderna. O «Apontamento» que damos como exemplo mostra-nos a capacidade do Autor de nos dar com um mínimo de palavras

uma descrição perfeita do motivo que o inspirou.

No alto arraial das fragas morenas
A sombra entornou um vinho de amoras!

Despega-se a lua dos dentes da serra,
— Navalha polida cravada no vento!

E as fragas morenas, tão nuas, agora,
São ossos de prata quebrando o relento...

EGITO GONÇALVES



**Cantata
Tema e Variações
Primeiro Livro de Odes**

de José Manuel (*)

Em 1950, José Manuel publicou três livros: *Cantata, Tema e Variações e Primeiro Livro de Odes*. Essencialmente eles são uma meditação de índole tanto filosófica quanto poética. Muitas vezes usa o Autor de esquemas duma simplicidade sem ressonâncias e perde-se ao limitar-se à exposição discursiva e conceptual: a tentativa de vaziar em moldes poéticos a sua meditação filosófica. É duvidoso que a um simples esquema imagístico como este possa vibrar um verdadeiro leitor de poesia:

Pra quê, chorar, Mestre, o outono,
se a primavera vem sempre?

Mas é esta mesma simplicidade total que em alguns dos seus curtos poemas basta para nos comunicar uma emoção autêntica, para nos convencer da seriedade e da raiz humana da sua meditação. E embora esta nos não ofereça uma atitude filosófica original, tal não impede que, à custa duma forma rigorosamente simples e ascética, alcance e

(*) Edições do Autor — 1950.

transmita um sentimento poético, mesmo ao dizer, sem nenhum mistério de expressão, esta bela banalidade:

Breve, tam breve, é tudo quanto existe:
a vida, o tempo, o espaço.
O que és é um quase nada que persiste
no instante renovado.

O sentimento da inutilidade suprema da aventura humana parece conduzir logicamente o poeta ao silêncio:

Para quê qualquer gesto? Tudo é inútil.
Para quê qualquer voz? Tudo é silêncio.
A vida é um pequenino instante fútil
sem sentido nenhum no espaço imenso.

Pode discordar-se do poeta, pode até dizer-se que não é poesia por lhe faltar um certo envolvimento de expressão; é inegável, porém, que esta quadra transmite-nos um real sentimento da fragilidade da existência.

Veja-se, agora, como a poesia de José Manuel foge a cumprir o papel que diremos específico a toda a poesia: o de exprimir o indizível:

Porquê explicar todos os gestos,
todas as frases?
Alguma cousa fica sempre
por revelar,
alguma cousa que ninguém
conhece e entende,
alguma cousa que persiste,
pura e inviolável,
no mais pequeno gesto
na mais pequena frase.

Esta «alguma cousa que persiste pura e inviolável» pode ser tanto o caminho para a poesia como para o silêncio do místico. Estes três livros de José Manuel, o primeiro dos quais é dedicado a Pessoa, onde existe a sombra branca de Caetano de Castro e o espartilho verbal de Ricardo Reis, parecem conduzir o seu autor mais ao silêncio que à poesia. Esta pede um amor do concreto ou do invisível mais humanamente implicado na trama das

relações vitais e sociais, mais do que a aceitação do «destino casual que nos for dado».

ANTÓNIO RAMOS ROSA



É El-Rey Que Vai À Caça

de Fausto José (*)

A circunstância de vivermos numa época verdadeiramente trágica, na qual são postos em dúvida certos valores tidos até aqui como eternos, em que, inclusivamente, se põe em dúvida o próprio homem, tendo no entanto em vista uma concepção mais perfeita e humana dele mesmo, torna a Poesia uma procura infatigável de nós próprios, o grito daquilo que, embora ameaçado, teima em permanecer através da incerteza e do drama do nosso tempo. E, precisamente por vivermos numa época de crise, nunca a Poesia foi tão fecunda e rica de aspectos. Hoje caminha-se para uma expressão nua e sem disfarce, porque nu e sem disfarce o homem se deseja. E certas *excrescências poéticas*, um certo lirismo sofreado vai sendo posto de parte por já conhecermos o sabor dos ingredientes que o compõem. A Poesia alarga-se num processo contínuo; acompanha a marcha do tempo. Cada época, além de criar as condições sociais que a caracterizam, gera no homem uma certa maneira de reagir e pensar — à qual não são alheias, como é lógico, essas mesmas condições. Quer dizer: a Poesia acompanha a evolução das sociedades humanas. E não obstante o homem de hoje pedir mais e mais à Poesia, ainda encontramos, como Casais Monteiro em 1938, «os descrevedores da natureza». Vivem à margem da vida ou a vida se esqueceu de os estimular.

(*) Porto, 1951.

Eu bem sei que nem todos os domínios são pertença de todos os poetas. Mas não me posso impedir de pensar que os na verdade grandes são os que abarcam a realidade inteira como homens completos.

A regionalidade estrita de um livro de versos, a inclusão de um glossário de termos venatórios *para a perfeita compreensão das poesias* (como se a Poesia necessitasse de dicionários!), a circunstância de todos os factos *narrados* serem verídicos e todos os personagens serem reais, como o Autor teve o cuidado de assegurar, não irão depor contra a autenticidade deste livro no plano da criação poética?

Temos diante de nós um livro de temas: a caça, as caçadas, caçadores, «naturalmente vestidos das roupagens da imaginação poética...» Ora a Poesia não vive de temas nem tão-pouco de narração. Procurou Fausto José uma renovação temática ou a visão do homem integrado numa actividade que o coloca em íntimo contacto com a natureza, ou a «exploração» do que de tal ponto de vista é consequente? Não. O objectivo deste livro, como assegura a nota que antecede o glossário, é contar ao leitor algumas histórias verídicas sobre a caça. Poderá isto interessar-nos, a nós, homens de 1952, mesmo a título de divertimento?

Em «Descanso na Caça» pareceu Fausto José enveredar pelo caminho que nós teríamos preferido. O poeta sente-se

Como uma lájea presa
À rocha desta serra,
E as árvores que têm
Raízes pela terra.

E o livro deixaria de ser um produto puramente lúdico, para nos oferecer, inteiro, um homem integrado nos quadros naturais que gradualmente parece abandonar. O homem integrado na natu-

reza, disse: visão inédita nestes tempos que decorrem, porém de acordo com o nosso bucolismo tradicional, como adiante provaremos.

Voltamos ao livro e de novo afirmamos que esta poesia foi (e ainda bem) ultrapassada:

Seria talvez dez; ficaram duas:
Uma, ferida
De asa, logo abocada pelo cão;
E a outra, de castelo,
Desceu a encosta num voar sem rumo...
Alta, como o balão que se ergue a prumo,
Subiu, subiu!...
E caiu,
Morta, a rolar pelo chão
Como um novelo!

Nós pedimos ao poeta mais do que o simples quadro duma perdiz ferida. É preciso que o poema nos convença, é preciso que o poema nos toque uma longínqua corda adormecida, que evoque um fundo de religiosidade em nós submersa, para o aceitarmos sem reservas.

Além disto, Fausto José parece correr um certo perigo pelas constantes vitórias formais de índice fácil:

Se enchoçada salta, pelo tempo mau
Vai pelas encostas a dizer «piauí!»

E que dizer desta quadra que transcrevemos do poema «Caçador Velho»?

Não tem paz, não tem sossego,
Anda numa inquietação
Da varanda para a sala,
Do quarto para o salão...

Ou que dizer mesmo do «Instantâneo de um coelho bravo», onde também nos não convence?

De que vive a Arte, afinal? Não é de conflitos, de dramas, de inquietação? Consegue Fausto José comover-nos ou interessar-nos com a morte da cadelita Violeta? Não consegue: embora tal quadro fosse susceptível de encontrar em nós receptividade, o Autor não nos

soube comunicar o que de humano existe na morte de qualquer animal.

Fausto José poderia ter tentado um conto, à semelhança do que fez Miguel Torga com mestria e garra nesse livro de poemas, nesse extraordinário livro de contos que se chama *Bichos*, onde, desde Nero até Miura, os animais vivem e morrem, sentem e amam como criaturas. E por isso mesmo compreendemos a sua morte, revemo-nos neles, compreendemos enfim a nossa responsabilidade pela destruição de um ser, mesmo que de um touro se trate.

Quanto ao tom bucólico dos poemas de Fausto José, temos a dizer-lhe que, se o poeta pretendeu colocar-se na posição de um Bernardim Ribeiro, não aprendeu totalmente a lição. O bucolismo clássico vê a paisagem e os objectos exteriores não como simples dados decorativos: eles existem dentro do poeta, em função do poeta e como elementos duma simbologia definida. Não é gratuita a «entrada» da écloga de Jano e Franco, por exemplo:

Levava um pouco de gado,
que lhe ficou doutro muito
que lhe morreu de cansado:
que Alentejo era enxuto
d'água e mui seco de prado.

Notemos que a paisagem evocada se vai articular harmoniosamente com o drama do zagal e que Joana surge diante dos seus olhos e dos do leitor atento como uma visão de frescura depois da desolação da terra seca e da tristeza do pastor.

Um dos temas da poética clássica foi a mudança. Ora desde os poetas da velha Jónia que as sucessivas transformações da paisagem encontram ressonância na alma do poeta e lhe insinuam uma secreta melancolia: «*as gerações dos*

homens tombam, como a folha das árvores», dizia um velho grego. Daqui transpõe o poeta esta verdade para o seu plano individual. E não só a Poesia optou por este caminho mas até a filosofia — desde Heraclito.

O nosso bucolismo foi sem dúvida um movimento poético. E, como nos afirma Adolfo Casais Monteiro num ensaio sobre Manuel Bandeira, um movimento poético só é (e foi) possível com o aparecimento «de algo que não se restringe à poesia nem tão-pouco à arte; refiro-me ao «novo conceito de realidade» implicado por todas as transformações do domínio da criação». Quando uma rapariga interroga as flores do verde pinho não aceita implicitamente que há uma correspondência entre nós e a natureza como elementos dum mesmo processo? Não transpomos nós os nossos desejos íntimos para elementos que nos são exteriores?

De tudo isto se conclui que não podemos chamar a Fausto José um poeta bucólico, porque o bucolismo não se caracteriza pelo emprego de um determinado vocabulário.

As palavras só existem em função de um determinado valor emocional que resulta de uma certa e determinada atitude perante a vida. E dessa posição decorre o valor humanístico de uma obra, seja ela qual for.

O livro de Fausto José não falhou o seu objectivo: mas é nosso dever atacar a pobreza desse mesmo fim. Por isso consideramos *É El-Rey Que Vai À Caça* uma autêntica *grade* ⁽¹⁾.

ROGÉRIO FERNANDES

(1) Diz-se que um caçador trouxe uma *grade* quando não abateu caça.

Breve notícia sobre a colecção «Indícios de Oiro»

Em meados do ano de 1951, apareceu a lume, editada no Porto, uma folha dobrada, quatro páginas, em cuja face se lia este título estranho: *Narração exacta e comovida do que é o conto do vigário*, por Fernando Pessoa. Acima desta frase, vincado por traço colorido, lia-se o que parecia ser o nome de uma nova colecção: *Indícios de Oiro*.

A tiragem desta folha indicava-se como sendo de «30 exemplares, fora do mercado», e o seu aparecimento causou o alvoroço esperado pelo editor. Os coleccionadores, farejando uma futura raridade, disputaram-se as possibilidades de a conseguir. O sucesso bafejara o novo empreendimento.

Tratava-se, efectivamente, de uma nova colecção, cuidadosamente gizada e realizada pelo Professor Dr. Álvaro Bordalo, erudito bibliófilo e profundo conhecedor das coisas que concernem à obra do autor da *Ode Marítima*. O título, que fora buscar a uma obra do poeta Mário de Sá-Carneiro, era um achado. Sob a sua égide, nos meses subsequentes, a colecção cresceu e impôs-se.

Hoje, folheando as 5 folhas aparecidas entretanto, verificamos que, na realidade, de Indícios de Oiro se tratava. De magnífica apresentação, destinavam-se, em princípio, a dar a lume pequenos escritos valiosos da nossa literatura contemporânea, escolhidos entre tantos que andam submersos por jornais e revistas desaparecidos, ou que foram publicados com deturpações equívocas. Obra a todos os títulos necessária, que é pena não ser possível, por razões óbvias, alargar de modo a abranger todos os públicos e todos os casos.

Depois de *O Conto do Vigário*, no texto original que aparecera pela pri-

meira vez no número 1 do diário *Sol*, em Outubro de 1926, saiu do prelo a *Canção da Felicidade*, de António Nobre, não a que podemos ler no *Só*, mas a que foi publicada em 1893, no número 1 de uma efémera revista coimbrã *Os Novos*, e que se pode supor ter sido a original daquela. Num pequeno prefácio, Álvaro Bordalo frisa as variantes existentes entre a versão do jornal coimbrão e a que mais tarde veio a ser incluída na *segunda edição* do livro de Nobre.

A folha que ostenta o número 3 da colecção, mostra-nos o regresso das pesquisas do editor à obra do autor da *Mensagem* e dos seus companheiros da *Orpheu*. Nela aparecem as respostas dadas por Fernando Pessoa e por Mário de Sá-Carneiro ao inquérito levado a cabo em 1914, pelo jornal *República*, subordinado ao tema «Qual é o mais belo livro português dos últimos 30 anos». Nas duas respostas revela-se o estilo inconfundível das respectivas personalidades e até das suas posições estéticas. Submersas durante tantos anos sob dezenas de outras opiniões sem interesse, tiveram finalmente o relevo que a sua época não lhes concedeu.

E por ser Fernando Pessoa um manancial inesgotável e ainda, em grande parte, inexplorado, as folhas seguintes continuaram sob o seu signo. A n.º 4 apresenta-nos duas cuidadas traduções de 2 *Sonetos Ingleses* feitas pelo Dr. Alberto Uva, o I e o XVII dos 35 *Sonnets* publicados em 1918. Como muito bem frisa o tradutor, num pequeno prefácio, a sua leitura revela uma *outra faceta da personalidade prismática do grande poeta português*. Transcrevemos o soneto I, em que o leitor verificará ter ido o tradutor ao ponto de procurar

usar a terminologia habitual em Fernando Pessoa.

Quer se escreva ou fale ou se olhe apenas,
Aparentes nunca somos. O que somos
Não pode em livro ou palavra ser translato.
Mais que distante em nós é a distância.
Para a nossa mente, inútil é o querer
De a nossa alma sermos e em gestos a expri-

[mirmos;

Nossos corações oclusos permanecem.
No que de nós mostramos ignotos somos.
Invio é o abismo de alma para alma
Quer haja artes de pensar ou jeitos de iludir.
De nós para nós disjuntos nos quedaríamos
Quando à mente afluísse o murmuro ser.
Sonhos de nós somos, almas que lucilam,
E cada um para o outro sonhos de sonhos
[de outros.

Finalmente a folha n.º 5, com a data de Janeiro do ano corrente, transcreve a resposta do autor do *Opiário* ao «Inquérito sobre o Fado» feito em Abril de 1929 pelo semanário *Notícias Ilustrado*. Nesta resposta, Pessoa mais uma vez põe à prova a sua habilidade dialéctica de admirável *jongleur* da inteligência. Dado o carácter restrito da colecção *Indícios de Ouro*, damos aqui, a essa

resposta, uma maior publicidade. São estas as palavras do poeta:

Toda a poesia — e a canção é uma poesia ajudada — reflecte o que a alma não tem. Porisso a canção dos povos tristes é alegre, e a canção dos povos alegres é triste.

O fado, porém, não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter força para o desejar.

As almas fortes atribuem tudo ao Destino; só os fracos confiam na vontade própria, porque ela não existe.

O fado é o cansaço de alma forte, o olhar de desprezo de Portugal ao Deus em que creu e que também o abandonou.

No fado os Deuses regressam, legítimos e longínquos. E, esse o segundo sentido da figura de El-Rei D. Sebastião.

Pena é que esta colecção não possa — repetimos — ser publicada de molde a atingir um público menos limitado. Pelo menos ela é um incentivo ao gosto pela pesquisa consciente e desinteressada dos documentos esquecidos dos nossos grandes poetas. Tanta coisa se publica e republica deturpada, desses a quem a morte impede de protestar, que essa razão bastaria para desejarmos que ela faça escola.

EGITO GONÇALVES

