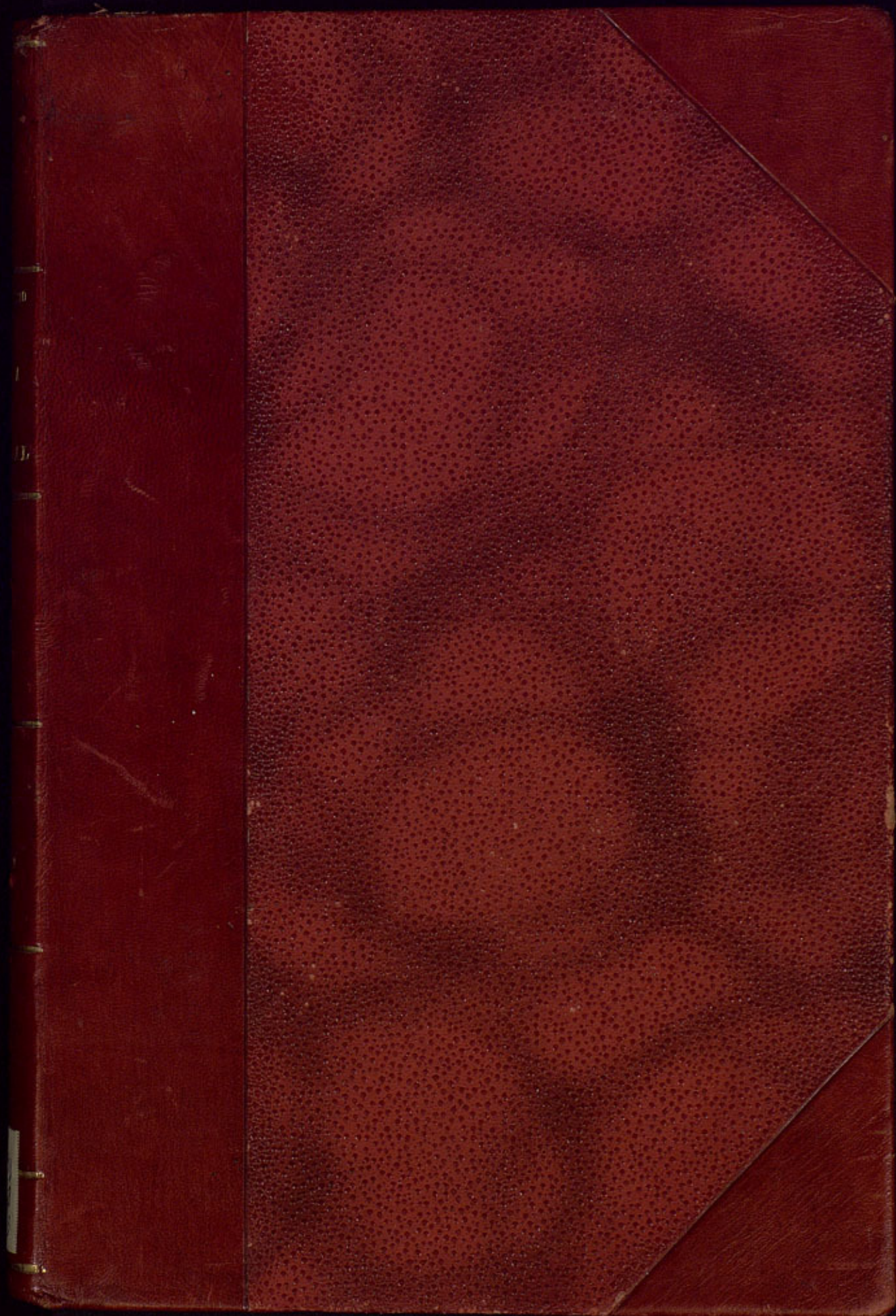


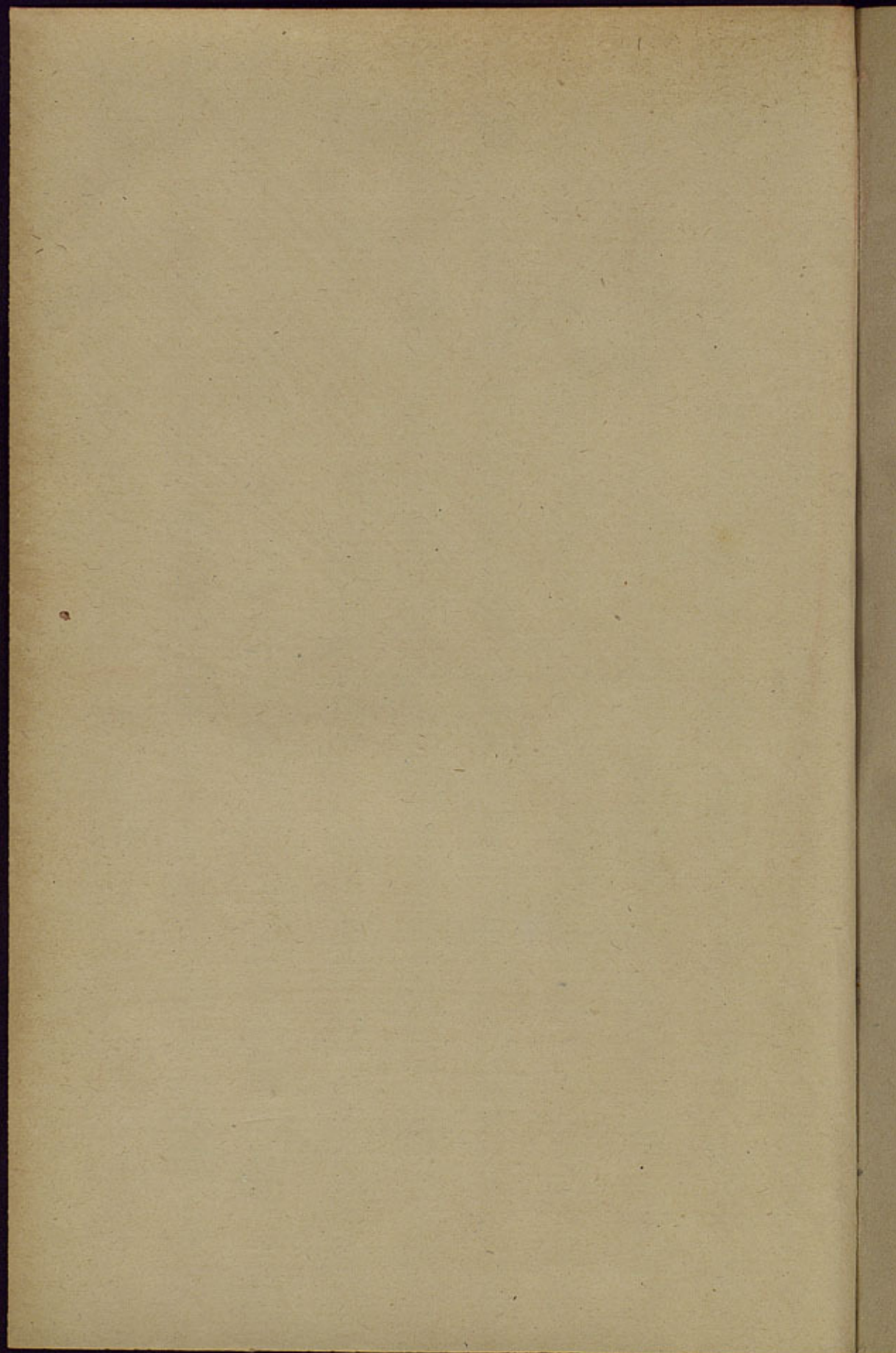




Sala
Gab. RB
Est. 38
Tab.
N.º 43

RB
38
43





REVISTA DE PORTUGAL

N.º 9

SUMÁRIO

MIGUEL TORGA, TRÊS CONTOS (JESUS, MADALENA, MORGADO). HEIN SEMKE, ESCULTURA. ENRIQUE PEÑA, AUSÊNCIA DE ANTÔNIO MACHADO. AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT, POEMA, E DESTINO. MURILO MENDES, DOIS POEMAS (TEMA ANTIGO, E HISTÓRIA). CARLOS QUEIROZ, ALAIN-FOURNIER E O MUNDO DA ADOLESCÊNCIA. CARLOS PARREIRA, AQUELA RAPARIGUITA RUIVA. FERNANDO NAMORA, FOGO NA NOITE ESCURA. ANDRÉE CRABBÉ, FIALHO DE ALMEIDA (II. O CONTISTA). ANTÔNIO DE SOUSA, VIAGEM, E AGUARELA. FAUSTO JOSÉ, ILHÉU DE FERRO. RAÚL PROENÇA, O ETERNO RETORNO (I. O ETERNO RETORNO EM NIETZSCHE).

PERSPECTIVA: TEMAS. DOCUMENTOS. ANDRÉE CRABBÉ, TEATRO. FERNANDO LOPES GRAÇA, MÚSICA. ANTÔNIO LOPES RIBEIRO, CINEMA.

CRÍTICA: DATAS. POESIA. ROMANCE. ENSAIO. HISTÓRIA DA LITERATURA. LITERATURA BRASILEIRA. LITERATURA INGLÊSA. LITERATURA ALEMÃ.

JORNAL: Redacção. MIGUEL TORGA, UMA PÁGINA DE DIÁRIO. JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA, DEVER PARA COM OS JUDEUS.

LISBOA · 1940 · JANEIRO

REVISTA DE PORTUGAL

Director
VITORINO NEMÉSIO

Correspondência de Redacção
Avenida Tenente Valadim, 357, 4.º D.º
LISBOA

A correspondência relativa à administração deve ser endereçada à Rua Formosa, 116, PÔRTO. A REVISTA DE PORTUGAL sai quatro vezes por ano. Editor, Vitorino Nemésio. É nosso correspondente no Brasil o Sr. António Amorim, Avenida Rio Branco, 58, 2.º (Caixa Postal n.º 1.169). RIO.

A REVISTA DE PORTUGAL é uma publicação exclusivamente literária e artística.

A REVISTA DE PORTUGAL só se responsabiliza pela colaboração solicitada e aceite, cujos originais não devolve. Os manuscritos não solicitados nem publicados ficam na sede da Revista à disposição dos autores, apenas durante um mês.

A REVISTA DE PORTUGAL examinará atentamente todos os livros e publicações de que lhe sejam enviados dois exemplares, mas só criticará ou referenciará aqueles que tenham interesse para os seus pontos de vista.

Condições de assinatura: PORTUGAL — cada tômo, 10\$00, cobrados número a número; é facultativo o pagamento adiantado de 1 ano: 36\$00; COLÓNIAS — 1 ano: 50\$00 (a enviar pelo assinante à Sede); BRASIL — 1 ano: 40.000 reis; ESTRANJEIRO — 1 ano: £ 0.12.0 (a enviar pelo assinante à Sede).

TRÊS CONTOS

JESUS

Comiam todos o caldo, calados e recolhidos, quando o menino disse:

— Sei um ninho !

A Mãi levantou para êle os olhos negros, a interrogar. O Pai, êsse, perdido no alheamento costumado, não ouviu. Mas o menino, ou para responder à Mãi, ou para acordar o Pai, repetiu :

— Sei um ninho !

Só então o velho ergueu as pálpebras pesadas dos seus dois olhos cansados, e o olhou também, acordado.

E o menino, um tudo-nada excitado, contou. Contou que à tarde, quando regressava a casa com a ovelha, vira sair dum cedro um pintassilgo. E tanto olhara, tanto afiara os olhos para a espessura da rama, que descobrira o manhuço negro, lá no alto, numa galha.

A Mãi bebia as palavras do seu menino, a beijá-lo todo com os olhos negros. O Pai regressara ao caldo.

Mas o menino continuou. Disse que então prendera a ovelha a uma giesta e trepara pelo cedro acima.

De novo o Pai ergueu as pálpebras pesadas. Mas desta vez ficou tal e qual a Mãi, inquieto, com a respiração suspensa, a ouvir.

E o menino ia subindo. O cedro era um cedro velho, largo de pé e alto. E o corpo do menino, colado a êle, ia subindo, metade de cada vez. Firmava primeiro os braços ; e só então as pernitais avançavam e ficavam o mais alto que podiam, fincadas na casca rija. E a subida levou tempo. Foi até preciso descansar três vezes

pelo caminho, nos tocos duros dos ramos. Por fim, o resto teve de ser a pulso, porque eram já só vergôntas as pernas da crista.

Transidos, nem o Pai nem a Mãe diziam nada. Deixavam, apavorados, mudos, que o menino chegasse ao alto, à coroa, e pusesse os seus olhos no ovo pintado do pintassilgo. O ninho tinha só um ovo. Mas o menino, aqui, quando pegou no ovo e o pôs na palma da sua mão, fez parar o coração dos pais. Viram ambos que se tinha esquecido daquela altura a que subira, e fizera como se viver ali, perto do céu, fôsse viver na terra, sem precisão dos braços firmes agarrados ao tóco. E ambos viram num ai o seu menino rolar, cair do alto, lá da ponta do cedro, ao chão duro e mortal de Nazaré. Mas o menino, a-pesar-de nem querer mostrar que de todo se tinha esquecido de que estava suspenso do abismo, não caiu. Acontecera outra coisa. Depois de o ter na mão, de contente, tinha beijado o ovo. E, ao simples calor da sua boca, o ovo abriu-se em dois, e nascera um pintassilgo depenadinho.

E o menino contava esta maravilha com a sua inocência costumada, como quando contava aos pais a história de José do Egito, que ouvira ler a um vizinho. Por fim pôs amorosamente o passarinho entre a penugem da sua cama, e desceu. E agora, um nada comprometido, mas cheio da sua felicidade, sabia um ninho.

A ceia acabou num silêncio carregado. Só depois, à volta do lume quente duma murra de oliveira toda em brasido, é que os pais disseram um ao outro umas palavras enigmáticas que o menino não entendeu. Mas para que entender palavras assim? Queria era guardar dentro de si a imagem daquele passarinho depenado e pequenino. Isso, e ao mesmo tempo olhar cheio de deslumbramento os dedos de sua Mãe, que, alvos de neve, fiavam linho.

E tanto se encheu da imagem do pintassilgo, tanto olhou a roca, o fuso e aqueles dedos brancos e maravilhosos, que daí a pouco deixou cair a cabeça tonta de sono no regaço virgem de sua Mãe.



MADALENA

Queimava. Um sol amarelo, denso, caía a pino sôbre as fragas nuas da Serra Negra. Os fetos torciam-se à beira do caminho, mortos de sede. Parecia que o saibro duro do chão lançava baforadas de lume.

Madalena arrastava-se a custo pela ladeira acima. Era um carreiro estreito, aquele caminho, a pique, cavado entre duas muralhas de granito. Lá de onde em onde, por um postigo das fragas, via-se o vale ao fundo, já muito longe, onde o corpo lhe pedira para ficar, à sombra de um castanheiro. O corpo. Porque a vontade fêz-lhe atravessar ligeira a frescura tentadora daquela veiga e meter-se animosa pela serra acima. Tudo estava em chegar a Ordonho a tempo da sua hora. Por isso, era preciso andar, andar, contra a moleza do corpo e contra tudo.

Agora, galgada a custo a última rampa, Madalena tinha diante de si a imensidade da serra, negra e nua. Cada fragão, de estremecer. Blocos enormes de granito, redondos, duros, sobrepostos uns nos outros num equilíbrio quâsi irreal, ou então dispersos, solitários, parados e silenciosos pelo planalto além.

As dores tinham começado cedo, vagas, distantes, quâsi gostosas. E ela, a êsse primeiro aviso, resolvera partir logo. Já agora, por mais um pouco, era levar a cabo aquele timbre. Sabê-lo, até ali, só ela e Deus. Nem o maroto que lhe fizera o serviço desconfiava! Sempre fôra senhora do seu nariz. Dera o tropeção, é certo, mas em seguida soubera esconder a nódoa, aquela grande vergonha, dos olhos de todo o mundo. Nem o maroto do causador o sabia! Dias depois da desfeita, quando êle se chegou a ela com olhinhos de carneiro, foi pê-à-pá-santa-justa:

— Já te disse: pega ou larga duma vez. Cãis no rasto é que não quero !...

Não pegou. Lá casamento, isso não era com êle. Tinha a mãe, tinha as sortes, tinha aquelas palavrinhas de veludo.

— Pois então...

Pô-lo com dono. Já que lhe não servia para levar à igreja, também não teria o gosto de a andar a babujar pelas tabernas. É verdade que a tinha desfrutado por inteiro naquela maldita tarde... Mas não tivera mais ordem de lhe pôr sequer um dedo. Ainda rosnou. Ainda se gabou dela numa cava. Mas ela cortara tão rente a coisa, que ninguém acreditou nas falas do gabarola. Tudo firmeza sua, presunção de que ninguém lhe lambusasse o nome. Não, ninguém se ria dela! Nem o Armindo, nem o povo de Roalde. No sedeiro dera ela com o nariz. Mas tomara a peito remediar o mal, e o mal tinha remédio. Em nove meses ninguém dera pela coisa! Era agora ter coragem, ânimo naquelas pernas! Não, ninguém se ria dela. Por via disso, lutara já nove meses, e havia de ir ao fim. Por via disso, vinha o sol a nascer, este mesmo sol que agora lhe estonava a carne, metera pés ao caminho. Nem viva alma, ao sair do povo! Roalde em pêso mourejava nos lameiros da Tenaria, a tirar milho. Era agosto. Um agosto que era mesmo uma riqueza para a colheita, para a criação das uvas e das batatas. Em Roalde, graças a Deus, agüinha — era dar ao talhadoiro...

Água!... Se ao menos tivesse um gôlinho dela naquele instante! Se ao menos pudesse molhar a bôca!... Mas água naquela serra era só uma miragem. Ainda por cima o barrigo a dar safanões lá dentro!

Chegada ao meio do planalto, as fragas metiam medo. Raras e desmedidas em altura, pareciam almas penadas. Uma giesta miúdinha, negra, torrada daquele calor, cobria o cascalho pardo das explorações de volfrâmio.

Só tinha sede. Por cima de um cansaço que já nem tinha nome, por cima daquelas dores lancinantes que a varavam de cima a baixo, erguia-se uma sede funda, grossa, seca, que a reduzia inteira a uma fornalha de lume. Mas a Serra Negra não tinha água. Já o dizia seu avô, que era almocreve:

— Na Serra Negra, suor e fragas é a água e o pão que lá há...

Mas o seu avô era homem, e quando atravessava a serra era escanchado num macho. E ela, Madalena, era mulher, e uma mulher desgraçada, por sinal! Tanto, que ia ali naquele êrmo excomungado, tôda cosida de dores, já sem fôrças para mais, cega de sêde, com o maldito dum filho dentro da barriga aos coices. E tudo por causa das falinhas do Armindo, daquelas falinhas mansas, repenicadas, que a levaram à desgraça. Ah! magusto, magusto do S. Martinho! Caras lhe estavam aquelas quatro castanhas comidas na cardenha do Campeão! O malandro até geropiga tinha ali à mão! E ela, a tôla, comera, bebera, e, por fim, rolara na palha aos berros. Mas de nada lhe valera. De todo o jeito, era sempre sôbre o seu corpo o corpo rijo do Armindo, tenso, quente, angustiado. E cedera. Um minuto de fraqueza, e ao acordar tinha já sido dêle. Mas não tugiou nem mugiu. Esperou. Calada como uma pedra, esperou que o rapaz viesse falar-lhe a sério. Lá com falinhas de amor, não! A outro tacho... E queria os banhos na igreja e o casamento em Janeiro. Sem lhe dizer, é claro, que estava naquele estado... — Que não podia casar...

— Pois então, ala com Deus...

Tratou de enfaixar o ventre sob o saiote de lã, e foi vivendo. Lágrimas negras a horas mortas na sua cama. Mas, como vivia só, ninguém a ouviu. E os meses foram correndo. Até que ao amanhecer... Mas Roalde não havia de ter o gôsto de a ouvir parir. Nem Roalde, nem o tinhososo do Armindo, aquele farçola! E ali se arrastava, quâsi morta, por aqueles sítios malditos, só para que tudo continuasse entre ela e Deus. Meteria agora no segredo a Leduvina, a sua amiga de Ordonho, porque de todo já não podia mais sôzinha. Em casa dela teria o filho, e depois... Depois... Ah! mas aquela sêde cortava-lhe o tempo ao meio. O futuro para um lado, vago, distante, irreal; o presente para o outro, urgente, positivo. Água! Tivesse ela a fonte da Tenaria ali ao pé, a fonte da sua terra, água a jorros com que matar aquela sêde da bôca, do peito, da barriga, de todo o corpo, e tudo seria simples... Mas água só aquela que lhe inundou de-repente as partes, e lhe escorria pelas coxas abaixo, quente, viscosa, pesada...

Estremeceu. Poderia ainda continuar? Poderia ainda arrastar o corpo lasso, cheio de febre, cansado, em ferida, pela serra além? E aquelas dores que chegavam até a si, de minuto a minuto, vindas de um fundo remoto, rastejantes, quâsi voluptuosas, e que depois se erguiam como punhais e a cravavam à traição? Não, não podia continuar. Agora só atirar-se ao chão, sôbre aquela terra em fogo, negra, saibrosa, com raízes de fetos carbonizadas. Agora só novamente rolar no chão, como no dia de S. Martinho, mas sem palha a quebrar a dureza das raízes, e sem as falas mansas do Armindo a cantarem-lhe loas ao ouvido...

Suava em bica. Das fontes aos calcanhares, tôda ela era um lago de água e um ardume. O sol já não estava a pino. Ia caindo, caindo, para os lados do Marão. A última dor morrera ainda há um segundo, ou há horas, ou há semanas? Não sabia. Sabia, sim, que tinha partido já e a deixara como deixa o seu cortiço o enxame que parte.

Nem um som, nem a presença duma aragem a quebrar a solidão daquela hora. Apenas num céu em fim de incêndio um mormaço cerrado. Abriu de todo os olhos turvos. Entre as pernas, numa poça de sangue, estava caído e morto o filho. Carne sem vida, vermelha e suja. O segrêdo dela e de Deus!... Ergueu-se. E ficou por uns segundos a ouvir a solidão, como a ver se lá do longe vinha resposta aos gritos desesperados que lançara a todo o mundo. Nada! Silêncio estreme. Com fetos secos limpou-se. Depois deixou cair aquele pano do seu sangue sôbre o sangue onde o filho dormia. O seu pé, sem ela querer, foi arrastando terra, terra... Aos poucos o seu segrêdo ia ficando sepultado... O pé arrastava desta vez uma lage que estava ao lado. Era pesada de mais. E as suas mãos ajudaram... O sol, cada vez mais baixo, lançou o último aviso da sua luz. E os olhos de Madalena viram claro. Eram horas de regressar. Eram horas de voltar à sua aldeia e matar aquela sêde sem fim na fonte fresca da Tenaria.



MORGADO

À ceia, o patrão, com cara de poucos amigos, tinha-lhe recusado as festas, desta maneira :

— Deixa-te lá de brinquedos e enche-me essa barriga, que amanhã de madrugada, nem que chovam picaretas...

Tal e qual. E ele atirou-se ao feno como pôde. Mas não tinha vontade. Além de ter ainda no estômago os tojos que despontara à tarde no monte, andava, sem saber porquê, de coração apertado, e aqueles modos do dono até o feno endureciam. Porque ele gostava a sério do dono. Desde que há seis anos, na feira dos vinte e três, ele lhe dera aquela palmada larga nas ancas, simpatizara com ele, com aquela sua figura, atarracada, vermelha, a respirar alegria.

— Vinte libras.

— Isto é lá macho de vinte libras !

Ai o alma do diabo a desfazer ! Em todo o caso engraçava com ele.

— Vinte libras.

— Deixe o garrano por quinze, e é caro como fogo...

O cigano ! Mas quando ele contou as dezassete moedas e lhe tomou a rabeira, todo ele estremeceu de alegria. Estava farto das bebedeiras do Preguiças. Estava farto de subir aquela malvada encosta da Queda a ouvir as asneiradas do moleiro, sempre pingado. Mas era um macho ! Agüentava naquele lombo quinze alqueires de milhão como se fôsem quinze alqueires de penas. E o Preguiças, com bebedeira ou sem ela, nas feiras, punha o preço em vinte libras. Um dinheirão. E ninguém lhe pegava.

— Isso é carregá-lo de oiro !

E tinha de regressar à sua loja, àquela sua loja encostada à roda do moinho, e por isso sempre molhada e toldada daquela

barulheira, e no dia seguinte trepar novamente a maldita encosta, a ouvir o Preguiças cantar a sua cantiga:

Zumba na barra da saia, ó Zé...

Comida — carqueja, palha cevada estreme, e só lá de tempos a tempos uma mãozinha de grão. Vida negra! Por isso, quando aquele homem chegou e lhe deixou cair a mão larga sôbre as ancas, estremeceu-lhe o coração. E quando daí a pouco êle lhe escanchou as pernas sôbre o lombo e o meteu pela estrada de Feitais, parecia-lhe que ia pelo ar, de tão contente. Em casa, logo uma manta a resguardá-lo dum resfriado, e milhão branco e graúdo na manjedora. Um céu aberto! Não é lá que só houvesse rosas naquela casa. Não. O macho dum almocreve, sabe Deus... Mas bem comido e bebido, um homem trabalha com alegria. De mais a mais se o patrão diz o seu dito de vez em quando:

— Ah! Morgado, que me deixas ficar mal!

Nem respondia. Mas, mal o dono dava a última desandadela ao arrocho, largava à frente dos outros, que era um regalo vê-lo. Mas hoje recebera a carga de coração apertado. À ceia tinha sido aquilo, e os bons dias o mesmo, pouco mais ou menos:

— Vamos lá! Vamos lá, que são seis léguas de serra...

Não gostava daqueles modos. Não gostava duma viagem principiada assim. Por isso, meteu-se ao caminho a malucar nestas coisas.

Tinham passado a última povoação do concelho. Iam agora em plena serra, sumidos na escuridão da noite, varados de lado a lado por uma chuvinha gelada que caía. Mas o inverno ia daquela maneira: ou neve estreme, ou então um tempo assim, frio, húmido, cortado por lufadas ásperas de ventania. O patrão ia à arreata. Calados ambos. Só os passos no granito duro os revelavam ao ouvido atento da serra, que escutava na noite.

Nunca fizera uma viagem assim. Nunca lhe acontecera, como hoje, ter consciência do barulho das ferraduras na lage dura! Que raio de madrugada aquela! E sem querer, Morgado come-

çou a sentir o corpo arrepiado e a desejar com desespero o raiar da manhã.

Ah! Mas a manhã vinha longe! Só de serra tinha o patrão dito que eram seis léguas! Aquilo era tirada até ao vale de Vila Pouca. Aquilo nem tinha sido madrugada — tinha sido aproveitar a noite. Não eram de certeza mais de quatro horas da manhã! E todo o pêlo se lhe crispava, à idéia de que faltavam muitas horas ainda para que o sol alumiasse a terra e tirasse à caminhada aquele ar de pesadelo. É certo que ia ali o seu dono. Quási o não via, que a rabeira era comprida e a escuridão cerrada. Mas sabia que ia ali, junto de si, para o que desse e viesse. E que raio poderia vir? Que diabo de desgraça lhe poderia acontecer? Tropeçar? Não, lá pernas tinha êle. Não agüentar a carga? Embora tivesse comido mal e dormido pior, não eram lá três sacos de centeio que lhe fariam moça. Não, tinha medo mas era de um mau encontro, de um...

Nem por encanto. Êle a pensar na desgraça, e um uivo tenebroso a furar-lhe os ouvidos de lado a lado.

Um estremecimento fundo percorreu-lhe o corpo. E todo êle, num instante, ficou hirto, frio, pregado ao chão como se fôsse uma pedra. Mas foi só um segundo. O justo tempo de a rabeira ficar tensa da mão do almocreve ao seu focinho. Ia ali o seu dono perto de si. Não, não era caso para tremer assim.

Mas o seu dono, enigmáticamente, recuava. O seu dono, aos poucos, ia encurtando a rabeira e chegava-se ao seu bafo! Mau...

Novo uivo, agora quási sôbre êles, fendeu a noite. E ambos, como se fôsem um só, de tão chegados, puseram-se a caminhar muito ao de leve, encolhidos na noite escura, com a respiração suspensa.

Mas de nada lhes valia tal disfarce. E Morgado sabia-o bem, porque o seu instinto já lhe dissera que aquilo era alcateia esfaimada que adivinhava a presa a cem léguas de distância. De resto os uivos eram agora já de tal modo cerrados à sua volta, que tôda a esperança era vã.

Não, o coração não lhe dizia coisa boa desta viagem. Há dias que trazia dentro do peito um pressentimento negro... Depois a ceia... o acordar... e aquele silêncio do dono...

Mas precisamente o dono erguia a voz do seu poço :

— Estamos perdidos, Morgado ! Rais parta a minha pouca sorte ! Eh ! Morgado !

Não sabia porque razão o dono gritava assim. Não sabia porque razão dizia coisas à toa, berrava, batia com fôrça as botas grossas no chão, como se quisesse sôzinho fazer barulho por trinta. Talvez tentasse amedrontar os lobos, dando a entender que não era só um almocreve e o seu macho que caminhavam naquela maldita serra à mercê de Deus. Mas se era assim, nada tinha conseguido. Mais por adivinhar que por distinguir, êle Morgado vira já os olhos incendiados de fome de um lobo enorme a acompanhá-los. E o patrão de-certo o vira também, porque agora pusera-se a petiscar lume com a sua navalha de aço num seixo. Ah ! mas os lobos não tinham medo daquelas pobres faíscas que saíam da sua mão. Se não tinha outro recurso, se não tinha um daqueles aparelhos com que nas feiras, quando havia barulhos, os homens se matavam uns aos outros, estavam perdidos. Ali só mesmo um daqueles estoiros medonhos que pareciam trovões e desfaziam a feira num suspiro. Ou isso, ou estavam perdidos. Estavam, porque agora eram já três vultos que êle adivinhava na escuridão, calados, mas resolutos no seu silêncio.

Mas em vez de puxar do bôlso pelo tal instrumento que matava, o dono chegou-se a êle, e, sem o fazer parar, cortou dum golpe as cordas que seguravam a carga. Os sacos de centeio caíram pesados no lagedo.

Que raio queria dizer aquilo ? Queria o patrão tentar a fuga ? Queria o dono trepar-lhe ao lombo e abrir caminho pela serra além ? Assim era. Mas não era a salvação. Êle, Morgado, já não tinha as pernas da mocidade. Era ainda um macho para cumprir o seu dever, mas não para um bonito daqueles, depois de três horas de jornada, mal dormido e mal comido, num caminho de pedras e com uma alcateia à ilharga. De mais a mais um macho não é para correrias. Isso era lá com os cavalos de ciganos. Em todo o caso não pensasse o dono que era não querer. Não. Ia a galope à sobreposse, mas assim havia de continuar até rebentar os peitos. Se pensava consigo aquilo é porque realmente estava convencido de que nada se resolvia assim.

— Anda, Morgado, que eles vêm aí!

Bem sabia. Já calculava que viessem. Mas tinha obedecido cegamente. Depois da carga no chão, o dono saltara-lhe para cima, dera-lhe meia volta e metera-o a galope no caminho de casa. Mas a alcateia fizera o mesmo. E ali iam a galope também, quâsi a seu lado, cinco lóbos medonhos. Ah! o patrão não ter um aparelho daqueles! Assim, era a perdição. E a manhã sem romper! Levava os cascos em ferida, sentia o suor cair-lhe em fonte pelas virilhas, todo o corpo dizia bonda ao desatino duma caminhada assim, e a manhã sem reluzir!

À medida que fugiam, o vento soprava mais. Assobiava de tal modo que parecia fazer troça daquela fuga desordenada.

Há um tempo sem fim que galopava.

— Ah! Morgado, que eles vem aí!

Mas de todo não podia mais. Muito embora quisesse valer àquela aflição do dono, e valer também à sua própria aflição, de todo não podia mais. Por isso, pouco a pouco foi abrandando o passo, sabe Deus que sacrificio fazendo para não cair redondo no chão.

— Ah! Ladrão, que me perdes!

Ainda por cima! Não lhe bastavam aquelas pancadas sêcas e sem dó que lhe dava com a rabeira na cabeça, ainda um insulto dêstes! Mas de todo não podia mais. Batesse, espetasse mesmo a navalha no pescoço (agora espetava-lhe a navalha no pescoço), fizesse o que desejasse, mas não podia mais. Fôsse o que Deus quisesse.

— Ah! ladrão, que me perdes!

Não perdia por querer. Dera quanto podia. Agora...

Um lóbo saltara já do barranco para a estrada.

— Minhas ricas dezassete libras!...

Não percebeu. Tinha parado com as patas em chaga, o corpo em fogo, e a cabeça tonta do vento e das pancadas que o patrão lhe dera. Por isso não percebeu logo o sentido verdadeiro de semelhantes palavras naquela hora.

— Minhas ricas dezassete libras...

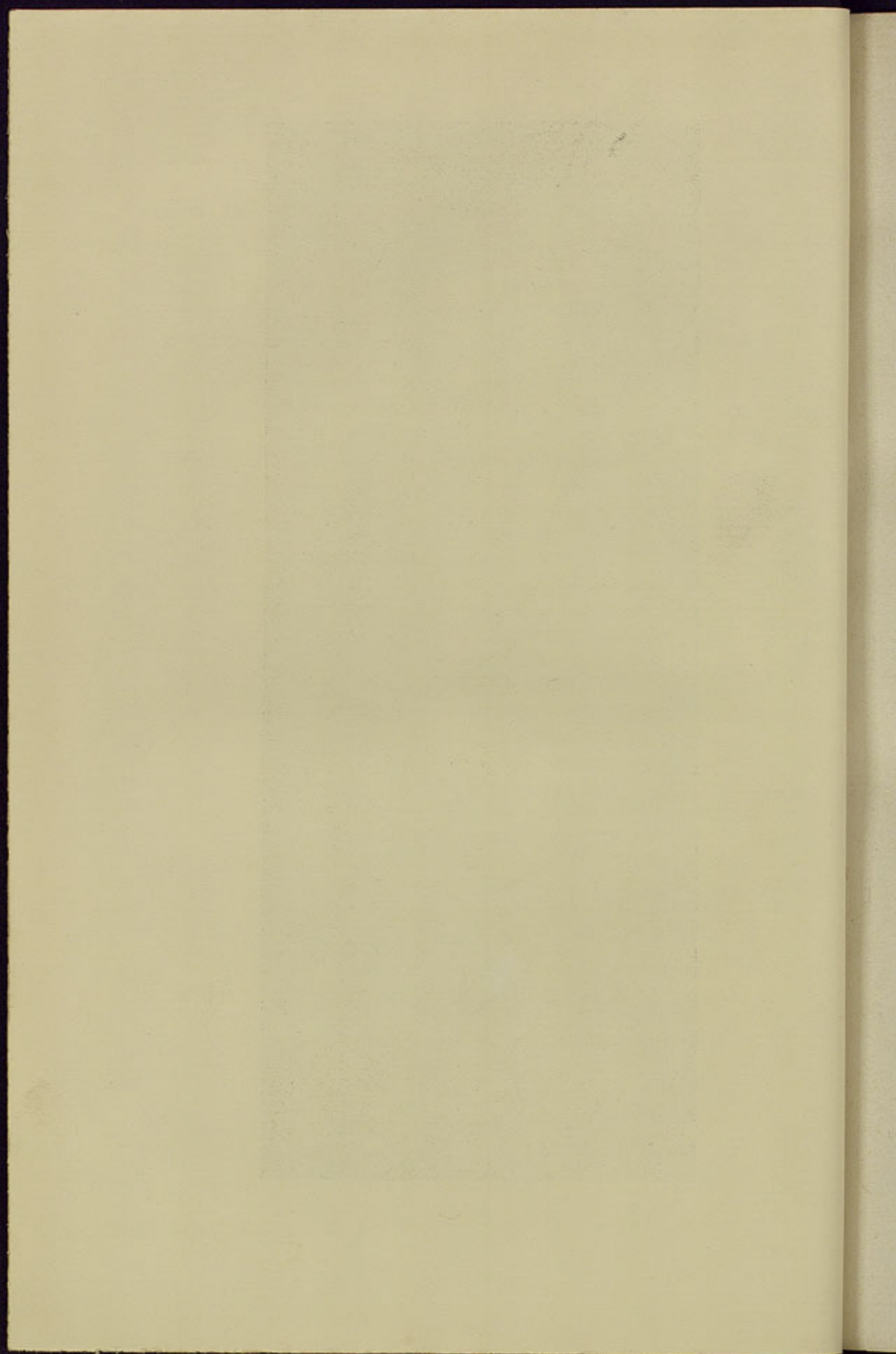
Mas compreendia agora. Agora que o patrão saltara dêle abaixo, e num relâmpago lhe tirara os aparelhos e o abandonara

ali, alagado, com os pés em sangue, à fome do inimigo. Salvava a vida com a vida dêle... E lamentava as suas dezassete libras!

E afinal a manhã queria romper!... Foi quando viu o seu dono de albarda às costas a afastar-se de si, e o primeiro lobo lhe saltou ao pescoço, que viu que afinal a manhã queria romper.

MIGUEL TORGA.





AUSÊNCIA DE ANTÓNIO MACHADO

*De qué, Antonio Machado, has podido morir
sino de pena?*

*De qué tu corazón siempre lleno de luz
iba a estar lleno ahora
sino de honda tristeza?*

*Ah, ya el sol de la tarde
no dorará tus chopos de Castilla,
los campos por donde ibas
— como aquel buen señor de tu poema —
llevándote la mano*

*hacia la perla azul de tu corbata.
Las pardas sementeras, los altos olivares,
el aire transparente, el cielo, el agua
ya no tendrán, Maestro, en su paisaje,
el matiz inmortal que le otorgaba
tu presencia, tu paso, tu mirada,
la sobriedad del gesto y la sapiencia
de tu mano al cortar la rosa mágica.
Tierras de Álar González. Tristes frondas.
Juan de Mairena anduvo ya su senda
con niebla y luz sobre tu testa hermosa.*

Tegucigalpa, 1939.

ENRIQUE PEÑA.

POEMA

*Meu Deus, eu te agradeço a alegria desta hora.
Meu Deus, eu te agradeço esta música que estou ouvindo,
Que está no meu ser, no meu coração e no meu espírito.
Meu Deus, eu te agradeço este canto perfeito e claro
Que está saindo da minha alma nesta hora luminosa.*

*Meu Deus, eu te agradeço esta alegria,
Este ritmo fecundo, esta harmonia transfiguradora
Que está revelando aos meus olhos a beleza sonora dêste mundo.*

*Ritmo, equilíbrio, tranqüilidade de terra fecundada
De vergeis, de árvores, de frutos de ouro.
Ritmo de brotos novos, harmonia de sombras e de fontes frias.
Doçura de jardins, de flores simples, de rios correndo.*

*Meu Deus, eu te agradeço a glória desta vida.
Sinto a música da primavera,
O esplendor da manhã inocente e lícida.
Sinto a bondade dos homens simples.*

*Meu Deus, eu te agradeço me teres dado esta quieta alegria.
Meu coração está cheio de sons de sinos.
Ouço sinos cantando a glória, a beleza, o esplendor do Mundo.
Ouço sinos sonoros cantando a doce alegria da vida quieta.*

*Meu Deus, eu te agradeço os sinais de que te encontrei
Na piedade dos pobres ninhinhos macios,
Na piedade dos pequeninos seres humildes,
Na compreensão das delicadas flores.*

*Meu Deus, eu te agradeço o nascimento desta mansa lua,
Nos céus tão frios dêste princípio de noite.*



DESTINO

*Onde estão as que sorriam
E eram como rosas mal nascidas?
Onde estão as que eram brancas e puras
Como as águas que descem das altas pedras
No fechado coração da mata?*

*Onde estão as que eram belas,
As que tinham nos olhos o brilho das estrêlas?
Onde estão as que cantavam e tinham sinos e flores
Na voz de aurora?*

*Onde estão as que dançavam e eram leves
Como flores que o vento estremece e desfolha?
Onde estão as que traziam nos cântaros
A água viva das fontes?*

*Onde estão as que enchiam o escuro mundo
De um sorriso de graça e de alegria?
Onde estão as que traziam nos longos cabelos negros
O pequeno coração vermelho de uma flor?*

*Estão, meu Deus, escondidas — longe,
Onde se encontram as raízes das tuas grandes árvores.
Estão escondidas longe, desfolhadas na húmida noite.*

Rio, 1939.

AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT.

DOIS POEMAS

TEMA ANTIGO

*Vestindo as nuvens brancas,
Esticando a pedra eterna,
Dando às fontes de beber
Eu consagrei o universo.*

*Alimentei até os sonhos,
Consolei a esfinge móvel,
Fiz florescer o deserto.
Quando vi, não era nada.
Me apalpei, formas se riam
Fugindo do meu esqueleto.*

*Foi então que vi o amor
Colado aos braços da morte
Sumir no cavalo azul.
A solidão sem ornatos
Me apresentou a mim mesmo.*

★

HISTÓRIA

*Os mares se contraem,
As nuvens esticam as asas,
O espaço abre-se em gritos e clamores
Dos que nasceram há mil anos
E dos que ainda vão nascer.*

*Há uma convergência de catástrofes
Nos jardins cobertos de rosas migradoras
E nos berços onde dormem crianças com fuzis.
O grande Anjo que funde as eras
Espera, arfando, nos átrios celestes.*

{Rio}.

MURILO MENDES.

ALAIN-FOURNIER E O MUNDO DA ADOLESCÊNCIA ⁽¹⁾

« ...Aquele que me considera como toda a gente e se serve, para me julgar, da medida comum, comete uma grande injustiça; aquele que, para me compreender e compreender o que eu faço, apela para a sua experiência passada e para os usos correntes, esse não me compreende e cada vez se afasta mais de mim ». Escreveu estas palavras o poeta-romancista Alain-Fournier, numa carta endereçada a seus pais, em 1909 ⁽²⁾.

Para trás desta afirmação de personalidade consciente não existia ainda, ao tempo em que foi feita, a experiência de uma vida vivida nem de uma obra realizada. O autor do *Grand Meaulnes* ⁽³⁾ já não seria, dentro dos limites estabelecidos pela psicologia juvenil, um adolescente, mas ainda não era um *homem feito*. Só a Grande Guerra — da qual foi, aos vinte e oito anos, uma das mais lamentáveis vítimas — devia ter pôsto a alma desse jovem perante o corpo inteiro da realidade, sem nenhum sonho de permeio. Aí, com tal violência a acção o surpreendeu, que nem o « crer em tudo » ⁽⁴⁾ (escudo fortíssimo da sua infância invulnerada), pôde aparar o golpe. « É preciso que pensemos sempre nele como em alguém que se *salvou* », diz-nos Jacques Rivière ⁽⁵⁾. Mas como podemos deixar de pensar nele como em

⁽¹⁾ Conferência lida no Instituto Francês em Portugal, na noite de 25 de Maio de 1939.

⁽²⁾ *Lettres d'Alain-Fournier à sa Famille*, ed. Plon (1930), p. 290.

⁽³⁾ *Le Grand Meaulnes*, ed. Emile-Paul Frères.

⁽⁴⁾ *Moi, je crois tout!* — disse um dia Fournier a sua irmã Isabel. (V. *Avant-Propos de Lettres d'Alain-Fournier à sa Famille*).

⁽⁵⁾ Introdução de *Miracles*, ed. Gallimard.

alguém que foi impedido, se não de completar-se, pelo menos de mostrar-nos mais fulgente — como sempre ambicionou — a sua « verdadeira cara » ?

Roger Secrétain, no seu livro de ensaios *Destins du Poète*, termina o capítulo que lhe consagra com os seguintes períodos referidos ao *Grand Meaulnes*: « Este livro único, de silêncios repletos de memória que contam um drama, Benjamin Constant tinha perto de cinquenta anos quando o escreveu e Fromentin tinha passado dos quarenta. Fournier, êsse escreveu-o cedo de mais. Cedo de mais e bem de mais, noções equivalentes para um escritor jovem. E foi, sem dúvida, isto que o fez morrer ». Nem a poesia iria tão longe no perdão e na renúncia. O que fez morrer Alain-Fournier escreve-se apenas com seis letras e chama-se guerra. Foram os seus ainda imprecisos indícios que o fizeram exclamar (com extraordinária emoção, conta-nos Rivière): « Eu sei que ela é inevitável e que não voltarei ». Foi essa mesma guerra que, no mesmo ano e no mesmo mês (Setembro de 1914), calou para sempre a voz profética e maravilhosa de Charles Péguy. E êsse, que um mês antes de morrer dissera: « se eu não voltar, guardem de mim uma recordação sem luto; trinta anos da minha vida não valeriam o que vamos fazer em algumas semanas » ⁽¹⁾, foi o mesmo que escreveu, cinco anos antes, estas palavras comoventes e fundas: — « A vida é breve e, se se mata dentro da experiência e pela experiência, quem produzirá alguma vez os seus resultados? Nós somos uma geração sacrificada » ⁽²⁾.

*

Para delimitar o âmbito em que pretendo fazer conhecer, a uns, reconhecer, a outros, um pouco da excepcional personalidade e do amplo significado da obra de Alain-Fournier, talvez seja oportuna uma rápida revisão da história da hebelogia.

É já bastante vasta a bibliografia consagrada ao estudo psicológico da adolescência, período da vida humana cujos limites,

(¹) Citado por Paul Doncoeur no prefácio de *Prières*, ed. Gallimard.

(²) *CAHIERS DE LA QUINZAINÉ*, X, 13 (2-6-1909).

variáveis com os indivíduos e sob a influência de factores de diversa natureza, poderão ir dos doze aos vinte e dois anos. No entanto, só há poucos anos a hebelogia principiou, formalmente, a definir-se. Por isso mesmo, dá-nos ainda a impressão — como diz Maurice Debesse ⁽¹⁾ — de estarmos na presença dum campo que se começa a arrotear; « os investigadores trabalham nêle em grupos, servindo-se dos utensílios mais díspares; cada equipa tem o seu, e não o larga. Espectáculo pitoresco e apaixonante. Espectáculo igualmente reconfortante, porque era indispensável começar-se por aí ». Das várias correntes que sustentam, não só concepções distintas, como processos diversos de investigação e análise, recordaremos aqui, sucintamente, apenas as principais.

No seu clássico estudo sobre a adolescência, o americano Stanley Hall lançou ao mundo, nos fins do século passado, a seguinte tese: A adolescência (que êle dizia limitada entre os treze, aproximadamente, e os vinte anos) é um *novo nascimento*; constitui um mundo absolutamente definido e separado dos da infância e da maturidade; o adolescente desenvolve-se aos saltos, bruscamente, sem pontos de referência no passado que lhe permitam orientar-se. Durante alguns anos, esta teoria do « new-birth » fêz escola. Porém, pouco depois da Grande Guerra, uma concepção oposta veio revolucionar a estrutura e os métodos da psicologia juvenil. Novos especialistas, fundamentados em laboriosas experiências, negaram a existência dum corte brusco entre a infância e a adolescência. Antes pelo contrário, afirmam êles, o desenvolvimento é ininterrupto, concomitante e suavemente gradual; não existem barreiras de nenhuma natureza que separem os dois períodos.

Eis, resumidas, as duas fases principais da história da psicologia juvenil. Com aquele sentido de medida que tradicionalmente se atribui aos franceses e que tantas vezes — como nesta — a razão universal é forçada a reconhecer e apoiar, Maurice Debesse emite, sobre estas doutrinas antitéticas, a seguinte opinião: « Suprimir as barreiras artificiais postas entre a infância e

(1) *Comment étudier les Adolescents*, ed. Felix Alcan (1937), p. 27.

a adolescência, está certo. Negar o drama da juventude é, em muitos casos, um erro». E o autor da *Crise da Originalidade Juvenil* ⁽¹⁾ conclui pelo ponto de vista do inglês Henry Hadow, de que «os estados do crescimento dum ser não são os títulos variados duma simples coleção, mas sim os capítulos consecutivos duma mesma história».

Importa-nos fixar para o desenvolvimento dêste estudo necessariamente breve, que o início dêsse novo capítulo da vida humana é marcado pelo despertar da faculdade (e mesmo, em muitos casos, da paixão) da *auto-análise*. A descoberta do mundo interior é o primeiro passo, a primeira aventura do homem nesse novo estado, que, não sendo permanente campo de dramáticas lutas, é, contudo, uma enigmática floresta povoada de espantos, com ecos ressoantes em misteriosas profundidades. Mauriac afirmou: «A juventude é um deus com milhões de caras; cada autor de inquéritos obterá dela as respostas que deseja». Debesse não vai tão longe, mas não deixa de confessar que o ser, o complexo psicológico do adolescente, «desliza e flui, oferecendo a cada instante uma combinação nova dos seus elementos psíquicos, semelhante às imagens dos caleidoscópios». E mais adiante, no seu exame crítico das confidências juvenis, declara: «O que os adolescentes nos dizem dêles, quando se servem da auto-análise, é, para nós, um documento insubstituível; mas somente um documento, não uma verdade».

Talvez seja o momento de preguntarmos a nós próprios se pela primeira vez na história da humanidade a curiosidade científica se antecipou à intuição poética. Quere dizer: se antes dos cientistas descobrirem que a adolescência, além de mundo fertilíssimo de promessas é caminho susceptível de conduzir-nos a um conhecimento mais profundo da alma humana, nenhum poeta ou artista pensara nisso alguma vez. É provável que pudessemos encontrar, em alguma remota criação literária, a prova do contrário; mas bastará relermos as últimas páginas do romance

(1) Ed. Felix Alcan (1936).

O *Adolescente*, de Dostoievski — morto dez anos antes de se publicarem, na América do Norte, os primeiros trabalhos hebelógicos, então só em parte e timidamente baseados em documentos de primeira mão. Nessas páginas se encontram as seguintes precursoras palavras, na carta em que o professor Semenovitch dá o seu parecer crítico sobre o manuscrito que lhe confiara o protagonista, o jovem Arcade Makarovitch: « Quando tiver decorrido a actualidade, o artista futuro descobrirá belas formas, até mesmo para figurar a desordem e o caos passados. É então que serão necessárias memórias como as suas: fornecerão materiais — desde que sejam sinceras — a despeito do seu carácter caótico e fortuito. Subsistirão, pelo menos, alguns traços verídicos que permitirão conjecturar o que pôde esconder-se na alma de um ou de outro adolescente do tempo dos tumultos, documento que de modo algum é desprezível, visto que são os adolescentes que formam uma geração » ⁽¹⁾.

Falei em documentos de primeira mão para o estudo da adolescência. São: as confidências juvenis espontâneas, os diários íntimos, as auto-biografias e as cartas. Mais do que nos questionários, *tests* e outros meios indirectos de análise, confiam, hoje, naqueles, a maioria dos hebelogistas. Cito mais uma vez Debesse, (cuja obra é, talvez, nesta matéria, a mais actualizada), que nos diz: « As cartas são, com os diários — e a-pesar-das inexactidões e dos arranjos que nelas abundam — os dois únicos verdadeiros documentos introspectivos espontâneos. Em muitos casos, a carta é uma espécie de diário íntimo, onde os adolescentes se olham como num espelho. Acontece assim com a correspondência trocada entre Stendhal e sua irmã Pauline, Flaubert e Ernest Chevalier, Michelet e Poinson, Lamartine e Virieu, etc. » ⁽²⁾.

Neste *et-cætera* de Debesse cabem perfeitamente, senão os quatro volumes da correspondência trocada entre Alain-Fournier

⁽¹⁾ *L'Adolescent*, ed. Gallimard (1935), p. 524.

⁽²⁾ *Comment étudier les Adolescents*, p. 66.

e Jacques Rivière ⁽¹⁾ (de 1905 a 1914), pelo menos os dois primeiros. Como cabe grande parte das cartas que o autor do *Grand Meaulnes* escreveu à sua família e das que (também já reunidas em volume) endereçou ao seu amigo René Bichet ⁽²⁾. Entre os dezanove e os vinte e um anos, no período em que atinge a culminância os elementos mais característicos da idealidade juvenil (o amor da verdade, a concepção profunda do belo, o desinteresse absoluto, o desprezo por tudo quanto é trivial, comum, egoísta e, ainda, a afirmação do eu, a paixão do recolhimento e o sentido do romanesco), Alain-Fournier imprimiu nas suas cartas imagens autênticas da sua alma, muitos traços nítidos da sua « verdadeira cara » de adolescente ⁽³⁾.

No entanto, Fournier duvidou sempre da possibilidade duma revelação pura, inteira e consciente do seu complexo psicológico. Em 1905 escrevia a Rivière: « ...Mais ainda do que face a face, diz-se, quando se escreve, exactamente o contrário do que se pensa; é-se fatalmente levado a isso, como quem se embriaga com vinho mau, somente porque não seria preciso ». E quando, na mesma época, manifestava o seu entusiasmo pela obra poética de Francis James: « Eu gostaria tanto de conhecer um pouco a

⁽¹⁾ *Correspondence*, ed. Gallimard.

⁽²⁾ *Lettres au Petit B*, ed. Emile-Paul Frères.

⁽³⁾ Mais estranha me parece a ausência destes documentos na vasta bibliografia do excelente ensaio de M. Debesse, *La Crise d'Originalité Juvenile*, na qual são citados cerca de trezentos autores. Como fonte de compreensão e matéria de futura análise, Paul Archambault, referindo-se em especial à correspondência de Fournier e Rivière (*Témoins du Spirituel*, ed. CAHIERS DE LA NOUVELLE JOURNÉE), considera essas cartas « um daqueles documentos de que pode dizer-se de que é preciso dizer-se que, sem eles, seríamos ininteligíveis para os nossos descendentes ». Como lição de entusiasmo, de admiração e de fé, em todos os planos em que pode mover-se uma presença humana, Jean-Pierre Maxence, na sua *Histoire de Dix Ans (1927-1937)*, dá-nos um precioso testemunho, que termina com estas palavras: « O que nós encontrávamos ali era o próprio timbre da juventude; duma juventude, a despeito do tempo, tão parecida com a nossa; duma juventude da qual compartilhávamos o gosto das idéias, a paixão das letras, o culto grave, discreto e comovido da amizade ».

sua vida íntima — embora a conheça mais profundamente, talvez, pelos seus versos... »

*

Alain-Fournier (Henri Fournier era o seu verdadeiro nome) nasceu em 1886, na vila de La Chapelle-d'Angillon, na provincia do Cher, no centro da França. A essa região, em grande parte coberta de amieiros e de juncos, cortada de fossos, com bosques de acácias através dos quais se avistam os castelos de Sologne, ficou prêsa para sempre — com raízes no húmus, na lida e nos costumes campestres, nos aromas e nas recordações da vida familiar — a sua alma de poeta, extasiada e deslumbrante. Tão prêsa, que, de Londres (onde voluntariamente se exilou, aos dezanove anos, empregando-se numa empresa comercial, depois dum dos seus fracassos escolares), uma das cartas mais longas e sentidas que escreveu a Rivière era quasi inteiramente constituída pela evocação dêsse saudoso passado rústico.

Passado *profundo*, como eu supponho que só têm aqueles cuja infância foi vivida em contacto com a natureza, vendo com os olhos como crescem as árvores e as plantas, os dias, os animais e os companheiros; ouvindo com os ouvidos tôdas as vozes do campo, todos os ruídos da terra, todos os silêncios do mundo. Tudo isso preenche a transbordar um grande espaço da alma que a mais intensa vida urbana deixa vazio.

Ouçamos Teixeira de Pascoais, no seu *Livro de Memórias*: « *Existo* neste corpo que pesa sobre o mundo e é um desafio do sonho à realidade; e *vivo* na minha infância, que é uma lembrança original, a persistir, e um retrato defunto, num velho album sepulcral. Da criança que fui, não resta mais que um retrato morto e um sentimento vago e animado, para além duma amplidão que finda no horizonte, por detrás do qual, às vezes, parece que vai nascer um luar que nunca nasce, alvares madrugantes que se ficam numa eterna madrugada. Nessa amplidão quimérica, vivem as minhas recordações, cousas e pessoas, que principiam em mim, no presente, e onde eu acabo, a uma distância imensa, no passado. Contemplar êste espaço é contemplar-me;

é apropriar-me de meu ser, composto de alma e terra, — uma paisagem. A paisagem funde-se, por fim, nesse Marão fantasma, em altos píncaros esquecidos ».

Escutemos, agora, Fournier, na referida carta de Londres : « La Chapelle-d'Angillon, onde, há dezóito anos, passo as minhas férias, aparece-me como o país dos meus sonhos, o país donde fui banido ; mas vejo a casa dos meus avós, como ela era ao tempo do meu avô : — cheiro de armário, ranger de porta, pequeno muro com vasos de flores, vozes de camponeses, tóda esta vida tão particular, que seriam precisas páginas para a evocar um pouco ». E, insensivelmente, vai escrevendo essas páginas, no desejo, mais adiante confessado, de levar o seu amigo a conhecer, a reviver com êle os êxtases da sua infância : « É o sonho de encontrar um amigo que possa vibrar com o vosso passado, com a vossa vida de outrora e de ontem, que possa interessar-se, que queira interessar-se por ela ».

Aqui, principia a revelar-se a singularidade e o drama da sua adolescência : — a ânsia permanente, apaixonada e tantas vezes angustiosa de regresso ao mundo da infância ; a pressentida convicção rilkiana de que *nós somos solidão* (que o levou a dizer ao seu amigo Bichet : « Para quê contar-te isto ? Nós não sentimos nem imaginamos, certamente, da mesma maneira » ⁽¹⁾ ; e a indômita vocação literária, a imperiosa necessidade de *exprimir o inexprimível*, de criar « qualquer coisa que toque, (no sentido de tocar no ombro), que detenha e que evoque » ⁽²⁾. Aos dezanove anos, noutra carta datada de Londres, conta a Rivière : « Desde os meus remotos dias de infância no campo, das noites nos dormitórios ⁽³⁾, o projecto desenhava-se na minha cabeça ; projecto que nem ousava confessar a mim mesmo : escrever. Mas o que é curioso é que, primeiro, não me julgava capaz de fazer versos e que, mesmo agora, os meus grandes projectos não são projectos de poeta, são projectos de romancista ». E depois, diz :

(1) Carta de 6-9-1908. *Lettres au Petit B.*, p. 141.

(2) Carta a J. Rivière, de 15-8-1906.

(3) Os pais de Alain-Fournier eram professores.

« Este romance, trago-o há anos na minha cabeça. [...] Primeiro, êle não era senão eu, eu e eu ! mas, pouco a pouco, despersonalizou-se, começou a não ser mais êsse romance que cada qual tem dentro da cabeça aos dezóito anos ; alargou-se e ei-lo que presentemente se transforma em romances ; eis que principio a escrever as primeiras páginas, a perguntar sèriamente a mim mesmo se tenho qualquer coisa de novo a dizer ».

Era já o *Grand Meaulnes*, a obra cujo architectónico desenvolvimento — só de quando em quando, em crises de amargo desânimo, interrompido — acompanhou tôda a juventude de Fournier. Editado por Emile-Paul em 1913 (depois de ter sido publicado em números sucessivos da *Nouvelle Revue Française*), o *Grand Meaulnes* esteve prestes a conquistar o prémio Goncourt dêsse ano. Mas acabou por ser preterido por outra obra cujo título, hoje, em raras memórias permanece. Contudo, a crítica e o público receberam com simpatia o romance de Fournier. O poder evocativo daquela aventura romanesca, narrada num estilo nítido, de laboriosa cristalização poética, prendia e perturbava os mais sensíveis leitores. Emquanto os adolescentes sentiam, embora sem comprehender, que aquele livro desvendava o seu oculto mundo interior, os adultos — certos adultos — encontravam nêle o mesmo encantamento, o mesmo prodígio de mágica. Milagre que deriva, por certo, da natureza poética da gestação dessa obra, em que Fournier condensou e *animou* — no sentido etimológico da palavra — as mais profundas e, muitas vezes, ignoradas características da idealidade juvenil. Excluídas as cem páginas que Thibaudet disse que o *Grand Meaulnes* talvez tenha a mais (« aquelas em que o romanesco prolonga a aventura quando esta já deu todo o seu efeito ») ⁽¹⁾, é como se a acção do romance se desenrolasse simultâneamente numa imaginação infantil e numa memória amadurecida.

Mas êle próprio sabia, *criticamente*, com que materiais construiria o seu edificio. « O meu credo em arte e em literatura : a infância. Conseguir dá-la sem nenhuma puerilidade, com a pro-

(1) *Réflexions sur le Roman*, ed. Gallimard, p. 78.

fundeza que toca os mistérios. O meu livro futuro será, talvez, um perpétuo vai-vem insensível do sonho à realidade. *Sonho*, entendido como a imensa e imprecisa vida infantil pairando sobre a outra e continuamente rumorejada pelos ecos da outra » ⁽¹⁾. Sonho e realidade, como se vê, não eram elementos confundidos no espírito d'este adolescente. Porém, através dos seus complexos estados criacionais, brotavam da mesma fonte: a poesia — em cuja remota origem se juntaram. Obra gerada no imo da infância, o *Grand Meaulnes* tem as suas raízes mergulhadas no eterno mistério da criação poética.

Acompanhemos o protagonista da extraordinária aventura do *país sem nome*: — o impressionante adolescente de face angulosa, nariz rectilíneo, cabelo rapado à escovinha e beijo penujento; o que fugiu da escola e se perdeu no campo; e foi ter a um solar misterioso onde assistiu a uma estranha festa de crianças mascaradas; e que julgou encontrar aí o sonho que reconhecia o seu sonho, o amor que esperava o seu amor, tãda a secreta razão de ser da sua ardente e perturbante inquietação; mas que perdeu o rastro disso tudo nos caminhos desencatados do regresso; e fêz dessa aventura o seu Graal, o seu perdido paraíso a descobrir... Não é uma história para crianças, como pode supor quem nunca leu ou não pôde saber ler o *Grand Meaulnes*. É uma história para a infância que há em nós — já homens ou ainda adolescentes. Se alguém fica insensível ao encanto que ela emana, é porque nêla a infância — como diz Fernando Pessoa no *Menino de sua Mãe* — « jaz morta e apodrece ».

O que se encontra nesse livro não é apenas a acção verosímil duma aventura maravilhosa, nem só a pura essência do romanesco juvenil. Encontra-se um *drama*. Dêsse drama, também Fournier conhecia a causa, em tãda a sua dolorosa complexidade. Eis como êle descreveu o seu protagonista, três anos antes do romance estar concluído: « Meaulnes, o grande Meaulnes, o heroi do meu livro, é um homem cuja infância foi dema-

⁽¹⁾ Carta a J. Rivière, de 22-8-1906. *Correspondance cit.*, vol. II, p. 205 e 206.

siado bela. Durante tôda a sua adolescência, êle arrasta-a consigo. Por momentos, parece que todo êste paraíso imaginário que foi o mundo da sua infância vai surgir no fim das suas aventuras ou erguer-se a um dos seus gestos. Assim, a manhã de inverno em que, depois de três dias de ausência inexplicável, entra na aula como um jovem deus, misterioso e insolente. Mas êle sabe já que êsse paraíso deixou de existir. Renunciou à felicidade. Encontra-se no mundo como alguém que se vai embora. Daí, o segredo da sua crueldade. Descobre a trama e revela o embuste de todos os paraísozinhos que se lhe oferecem. E no dia em que a felicidade inegável, irresistível, se ergue diante de si e encosta à dêle a sua cara humana, o Meaulnes evade-se. Não por heroísmo, mas por terror. Porque sabe que a verdadeira alegria não é dêste mundo». A seguir, na mesma carta, diz Fournier: « Aliás, não sei ainda se será bem o grande Meaulnes o herói do livro, ou eu, que o conto. Também não sei se as idéias que acabo de expor são exactamente as do livro; porque êste livro é um romance de aventuras. Jacques prefere que eu me exprima com idéias. Mas porque quere Jacques reduzir-me a êle? » (1).

Jacques, para quem estas palavras foram escritas, já esquecido ou, pelo menos, mais longe da sua infância (mais concreto, mais crítico, mais *adulto*, em suma), por várias vezes, ao longo dêsses dez anos de permuta integral de confidências, acusou-o de não compreender: « numa palavra: tu não comprehendes nada », disse-lhe um dia. Mas é êle quem vem, mais tarde, confirmar a sinceridade e o peso da reveladora confidência que Fournier fez a sua irmã Isabel (2): « Eu creio em tudo! » E Riviêr diz-nos: « Quando eu a comparo à sua, tôda a minha vida, que, no entanto, foi prehenchida por muitos dos mesmos acontecimentos, aparece-me horrivelmente positiva. [...] Eu penso quanto êle era, mais do que eu, capaz de fé e de coragem. O seu espírito não tinha barreiras críticas. [...] E depois, êle era melhor

(1) Carta de 4-4-1910, *ib.*, vol. iv, p. 196 e 197.

(2) Então já casada com Jacques Riviêr. A ela se deve a publicação póstuma da correspondência de seu irmão e, recentemente, um livro de memórias: *Images d'Alain-Fournier*, ed. Emile-Paul Frères.

do que eu, mais terno, mais confiante, mais despreocupado da sua perfeição abstracta » (1).

*

Mas o *crer em tudo* de Fournier terá alguma vez correspondido a um estado, sequer episódico, de fé total? Tocado de graça poética e consciente dêsse dom, toda a sua vida e toda a sua obra foram, pode dizer-se, um esbanjamento de gratidão. Mas de gratidão à procura de destinatário. « Tudo é belo e grave em toda a parte », dizia êle. Partir era um desejo que afluía a todas as horas dos seus dias. A sua inquietação embarcava em todas as aventuras: aventura poética, aventura passional, aventura mística. Mas só na primeira conseguiu abordar ao cais idealizado. A sofrida experiência de um amor impossível e extraordinário talvez tivesse sido a bússola que o norteou nessa espantosa viagem ao mundo da sua infância. Dêsse amor falava êle assim, em 1908, ao seu amigo Bichet: « ...tão estranhamente nascido e confessado, foi de uma pureza tão apaixonada que é quasi horroroso sofrê-lo ». Dois anos depois dizia a Rivière: « Eu procuro o amor, o amor, como uma vertigem! »

Entanto, um surdo sentimento de efemeridade, de fátua presença terrena, embargava todos os seus ímpetos. Pressentimento tão forte, que chegava a aterrorizá-lo, como quando, aos vinte e três anos, confessou: « Sinto-me fatigado e assombrado pelo medo de ver terminar a minha juventude. Não me disperso mais! » E acrescentou, aplicando a si mesmo a frase que atribuíra ao herói do seu romance: « Estou diante do mundo como alguém que se vai embora ». No ano seguinte (aludindo, em parte, à tão difícil superação das suas crises de adolescente) escreveu a Rivière, numa carta cheia de amargas confidências e de tristes recriminações: « A ajuda que eu pedi não é a que imaginais. Encontrar-se um homem atirado para a vida, sem saber como mover-se nem colocar-se! Ter todas as noites o sentimento mais nítido de que isto vai acabar imediatamente. Não poder fazer

(1) Introdução de *Miracles*.

mais nada, nem sequer começar, porque não vale a pena, porque não haveria tempo. *Terminado o primeiro ciclo da vida, imaginar que ela acabou e não saber mais como viver...* » ⁽¹⁾

Ele bem sabia que a única alegria capaz de curá-lo, aquela alegria que Meaulnes se obstinou em procurar no *país sem nome* — sabendo que lá não estava — não era feita à medida dos seus recursos humanos; que transcendia o âmbito das suas possibilidades poéticas; que, para a merecer, nem a sua permanente ansiedade de *pureza integral* era bastante garantia; que teria de contentar-se com aproximações: — Um amor de presença indelével, mas inatingível; uma vida perturbadora de mistério e de beleza que lhe estendia os braços, mas que se recusava a entregar-se-lhe; uma amizade desinteressada e profundíssima, mas que não tocava no seu fundo. Exactamente como na infância, tudo era belo e grave em toda a parte. Mas nada lhe pertencia. Para ele, todas as doutrinas eram igualmente falsas e verdadeiras. Seria esta, ao menos, uma convicção? Ele próprio lhe chamava *crença*, mas para dizer, a seguir, que nenhuma construção humana era suficientemente vasta para conter o mundo que transportava ⁽²⁾.

Só aproximações. Onde mais alto o levasse o seu entusiasmo admirativo (e que larga e generosa, embora exigente, era a sua capacidade de admirar!), a graça *divina estendia* a mão. Debaixo dela, tocada por ela, resplandecia a criadora serenidade de Claudel, refrescava Péguy as suas chagas de tanta dúvida e tanta análise. Mas todos os prodígios extra-terrenos ofuscavam a compreensão de Fournier; e ele obstinava-se em querer compreender em profundidade, analiticamente. Se as suas descobertas se faziam, nos outros planos de acção espiritual, por caminhos opostos a este, se ele próprio acreditava muito mais no poder revelador dos sentimentos e nos milagres da intuição, aqui, a tentação oculta, a promessa pressentida encontravam fechada a grande porta e esperavam lá fora, em vão, pela infância do poeta, pelo

(1) Carta a J. Rivière, de 4-4-1910, *ib.*, vol. iv, p. 195.

(2) Carta de 17-3-1907, *ib.*, vol. iii, p. 83.

« adolescente da noite, o velador das pombas » (como êle se intitulou), que em tudo cria. Inútilmente, Péguy, no regresso de uma das suas peregrinações a Chartres, lhe escreveu: « Eu fui lá por si, tanto como por mim, bem o sabe. Mas, por si como por mim, vou cegamente. Já renunciei de vez a perguntar seja o que fôr a pessoas que sabem mais do que nós ».

Fournier perguntava e perguntava-se. Crer, verdadeiramente, apenas cria no milagre sensível, verificável, da poesia ⁽¹⁾. Para êle, a sabedoria suprema consistia em *compreender tudo e, depois, amar tudo*. Por isso, ao contrário do seu amigo Rivière, a face poética de Claudel atraía-o mais do que a mística.

*

Vimos como a sua personalidade evoluiu, no sentido de uma obra a realizar-se, isto é: como cumpriu a vocação. Resta-nos pedir aos documentos que tantas vezes fui obrigado a citar, que nos mostrem o seu comportamento perante as concretas realidades da vida. Os seus fracassos escolares fizeram-no renunciar à mais objectiva das suas ambições: ser oficial de marinha. Já sabemos que esteve empregado em Londres, aos dezanove anos de idade. Mais foi um êxito imprevisto, de-certo para êle mesmo, a eficiente actividade que aí desenvolveu. As cartas comerciais que redigia eram modelares! Aumentaram-lhe o ordenado... e Fournier desabafava com o seu amigo: « Estou contente por ter provado que, se quiser, poderei sair-me mais que honrosamente de uma destas tarefas da vida ordinária, corrente, comercial ». Era bem uma alegria de poeta, intensa e fátua, esta, gerada pelo reconhecimento de insuspeitadas aptidões práticas.

De regresso a França, a carreira militar impôs-se-lhe, como recurso. Talvez diga melhor: como fatalidade. Dessa derradeira fase da breve existência de Fournier são numerosas as cartas que documentam a sua inadaptação e, mesmo, o desgosto que a profissão lhe causava. Já alferes, em 1913, referindo-se a alguns ofi-

(1) Em 18 de Junho de 1909, fez a J. Rivière esta confissão: « Eu procuro a chave destas evasões para os países desejados — e é talvez a morte, no fim de contas ». (vol. iv, p. 140).

ciais com quem teve de conviver, numa terra distante da vila natal, escreveu a sua mãe: « Todo o tempo em que eles estiveram aqui e falaram, eu perguntei a mim mesmo com horror se não haverá, decididamente, entre mim e a vida, um desacôrdo sem concôrto ». E a Rivière, no mesmo ano: « Agora, é provável que não tenha mais paz neste mundo ».

No ano seguinte (e dois meses depois da guerra ter começado), num bosque onde lhe ordenaram que fizesse um reconhecimento, o « alferes de infantaria Henri Fournier » abraçou a terra, com a cabeça furada por uma bala. Mas foi um companheiro quem contou o que viu, porque o seu corpo não apareceu mais.

Seria já ele, então, o que se entende por um « homem feito ? » — Eu creio que não. Eu creio que todo o verdadeiro poeta é um caso de adolescência cristalizada. Mas uma adolescência que não repeliu a infância; que no imo da sua personalidade a escondeu, não para abafar os seus misteriosos apelos — como os outros adolescentes — mas para os ouvir secretamente, com o sabor sempre renovado, quâsi sempre açri-doce, de paixão proibida.

Podem mostrar-lhe as fotografias mais nítidas, os documentos mais irrefutáveis das suas experiências humanas através do espaço e do tempo: — boémia juvenil, ambições temporais, viagens, actividade produtiva, desejos... É inútil. Não se reconhece, não se identifica nêles. Real, maravilhosamente real, é só aquela vida lá do fundo, lá no fundo guardada, latente e latejante: — a infância, a *terna infância* de Fournier, a eterna infância dos poetas ⁽¹⁾.

CARLOS QUEIROZ.

⁽¹⁾ Além dos documentos citados nas notas anteriores, merecem consulta, para o estudo da personalidade e da obra de Alain-Fournier, os seguintes: *Hommage à Alain-Fournier (avec des illustrations et des textes inédits)*, ed. Gallimard, 1930. *Actualités Poétiques*, in NOUVELLES LITTÉRAIRES de 20 de Março de 1930. *Alain-Fournier et « le Grand Meaulnes »*, por Marcel Arland, in NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, de 1 de Novembro de 1938.

AQUELA RAPARIGUITA RUIVA...

(SONATA EM SURDINA)

A Maria Eduarda

O acaso é, na verdade, o bom Deus tutelar de todos os que escrevem.

Hoje saí de casa com esta impressão a brocar-me o espírito: encontrar um assunto de tal maneira carregado de substância dramática, escrevê-lo com uma tão fluida luminosidade de tintas, que os bons senhores mentalmente gordos que me leiam tenham de decidir que eu sou, de facto, mais do que um maniaco borboleteador de imagens, mais do que um obstinado *muezzin* d'este credo obsoleto: a arte pela arte, incapaz de trazer no saquitel, ou um resquício de idéia, ou a mais ténue « nota humana »...

Andei, pois, calcurreando ruas e praças, com esta impressão, que disse, a brocar-me o espírito. A rua (isto já é clássico) sempre foi uma suscitadora magnífica de imprevistos. A questão é sabê-la olhar. Não como o *quidam* néscio que perpassa, com a inticante pasta a dependurar-se-lhe inevitavelmente do braço direito, ou do esquerdo, esbofado, ou para o seu emprêgo, ou para a sua ninharia, ou para a sua pequenina trapaça, quando não se precipita em bólido, todo desconnexão, para não perder o último minuto do combóio...

...não como o *quidam* néscio, que crava em tudo o que resvala por êle um olhito farisquento e espantadiço de comadre, mas em artista, e, *por conseguinte*, em amoroso perdido da vida toda. Ah, é a cada minuto um enflorêscer e desfolhar de novidades!

Uma noite, em Paris, eu seguia pelo Boulevard Poissonnière. A um lado e outro do passeio ia a festa maravilhosa de sempre.

Os mil reflexos dos anúncios luminosos misturavam a sua ansiedade vivíssima com a quietação das alturas. Para lá, para essa bonomia indiferente do espaço subia o *heu! heu!* do mundo, estilhaçando contra a quina dos prédios e a lança hostil dos reverberos o seu desespero inútil, o grumo frígido do seu soluço, que *Deus* *quereria ter tempo para escutar...*

Mulheres deslisavam no empedrado, com essa marcha hesitante, sincopada, dos que andam na rua à espera de que um acaso de encontro lhes fixe a rota... — Esculturas ácidas de oferta e desalento, a esperecerem, quem sabe, da saúde de outras atmosferas, de outros tempos, quando extremosidades de mãos lhes atropelavam beijos sôfregos nas facezitas de infância: — « A minha rica boneca! Que destino será o seu? »

Paris construía com o feitiço da Noite as suas *imaginaturas* de Scheherazade. Era belo e triste, solene e intenso... quando, de entre o *puzzle* da gente, uma esmagricada vem avançando com outra, como dois braços do mesmo rio de tédio, que coincidissem um instante, antes que os absorva o mesmo oceano de aviltamento... Os olhos miram duma banda e de outra, com uma audácia estridula, *desesperada*, e estaca, de-repente, diante da companheira, para lhe dizer, numa expressão mais lassa, que parece que era lá do fundo antigo duma fadiga de tôdas as células, intolerável:

— *Mais qu'est-ce que j'ai aujourd'hui dans mon coco?*

Sim, o que teria ela, de facto, que ninguém reparava nos seus tentames de aliciadora do Desejo?

*

Essas palavras dum esfacelamento anónimo, ouvidas, há quantos anos, no ambiente nocturno da Cidade mais suscitadora de Sonho que há no mundo — lembram-me, neste momento em que subo esta calçada pitoresca da Lisboa velha, longe do arruído da *civitas* pequeninamente fútil e sem alma.

Três horas da tarde. No tôpo da subida fica a igreja lázara, desafectada do culto, que apruma no espaço a rígida esbelteza setecentista da sua monumentalidade, como uma Grande Dama,

caída em desgraça, e que, mesmo na miséria, se impõe ainda e domina sempre.

Escadórios e cunhais, portadas roídas da cárie dos séculos, casuchas que se atropelam como que num pânico ancestral, contemporâneo da época do terramoto. Duma delas eis que surge uma rapariguita ruiva, tôda moldada em anemia, com umas pobres roupitãs a murmurarem-lhe em de-redor do corpo magro a cançoneta do irrefragável feminino... E, para uma espécie de molosso, que amodorra ao sol a sua preguiça berbere, mal amanhada em chita de pintinhas :

— Ó mãe, venha ver. Estão todos agarrados ao caixão, a chorar !

Lisboa, 1939.

CARLOS PARREIRA.

FOGO NA NOITE ESCURA

Zé Maria acordou. Espreguiçara um braço pelas dobras dos lençóis. Acariciou uma coxa. Sentiu os olhos colados. O sol doirava os livros da estante. Sim : era já o sol, numa hora em que mesmo o seu quarto velho merecia essa fugaz esmola de luz. Devia ser tarde: talvez já fôsem horas para a aula. Ou mais tarde ainda: outro exercício perdido. No entanto, seria heroísmo saltar da cama e vestir-se. O vestir-se — vá lá — ainda era o menos. Mas havia o salto, que era bem o simples esforço de sair duns lençóis mornos para um quarto frio, e dêsse quarto frio para a aula do dr. Fontainhas. Era privar-se dum mundo suave, de olhos docemente selados, de braços docemente lassos, da inconsciência do dia, que seria o mesmo novelo, fundo e apertado, dos outros dias. Emquanto não pulasse da cama, ou lavasse os olhos, ou os membros deixassem de ser coisas meio mortas, não se lograria identificação entre êle e um Zé Maria da véspera, para quem a criada repetira a oração do sr. Lúcio. Se tivesse logo ali o dinheiro do mês, ou alguém que lho emprestasse, ou os Dicionários não estivessem tão safados já (quem daria um pataco por êles?), atirá-lo-ia à cara deslavada da sopeira. Assim... Mais uma vez ficou de olhos baixos, raspando no soalho a sola moida do sapato, vermelho até à alma. Mas logo que o vale chegasse — não estaria para mais!: continhas no seu lugar, carroça à porta para levar os trastes. Ala! Farto de ser humilhado, humilhado, humilhado! Mas havia alguma coisa mais naquela casa além do sr. Lúcio e da criada de nariz petulante; mais do que um quarto frio, com a retrete e o sifão por baixo, e o vizinho a escarrar bofes e tudo pela manhã: havia o Abílio, o Jaime, a Guida, todos, todos êsses tão indispensáveis à sua vida como o pão. As férias eram uma bela prova para saber do vazio que lhe deixavam todos êles. Havia

de pensar. O essencial era chegar o dinheiro pelo correio... João Queiroz dizia que a amizade era a mais bela coisa do mundo. E se ele se fôsse da pensão... É certo que ficariam na mesma cidade, possivelmente no mesmo bairro, ver-se-iam todos os dias... Mas não seriam os mesmos: Lá fora, a Maria Eduarda era uma Maria Eduarda qualquer; o Abílio, um Abílio qualquer. A amizade talvez em nada enfraquecesse, amizade de tradição. Pensaria depois. O que importava era a mesada. O pai, a essa hora, devia coçar o queixo, longe da mão da charrua espremida pelos seus dedos rijos. Longe de tudo: dos bois, da terra suando humidade. A cogitar onde descobrir mais dinheiro. Aquele filho moía-lhe a vida. Os outros, ali sob o seu tecto, conquistavam o pão da terra. Todos formigando para o monte: O Urico não esperava pela madrugada do galo para remexer no palheiro; a Julita na erva para o gado. Todos — menos o outro, o da carta do dia anterior, sêca como sempre: tanto! Constante sanguessuga: para a pensão, para os livros, para o raio! Viesse lá donde viesse. Mais tarde, talvez acabasse por se envergonhar da família. Coçava o queixo. E Zé Maria desperdiçando pelos cafês, vivendo à larga como outros, não olhando aquele pai, suado e sujo pela terra, não olhando os irmãos cheirando a estrume, tendo como oásis nessa luta sem fim o minuto de lareira, à noite, depois da última batata se sumir do tijelão. E ele pelos cafês.

Tudo isto, porém, ainda estava longe da sua cabeça; ou, pelo menos, muito vago: O salto ainda não fôra dado. Mas depois viriam as horas roídas com o pai alheado do arado, coçando a barba de dias.

A criada, lá de fora:

— O sr. dr. dá licença?

— Entre!

O mesmo nariz petulante. As mesmas pernas musculadas e cabeludas. Pernas musculadas e cabeludas. Mas dum sabor animal forte.

Zé Maria olhou-lhe o nariz antes de mais nada. E parecia estar ainda ouvindo as suas palavras da noite anterior: « — O sr. Lúcio manda dizer que... » Pernas como duas colunas inabaláveis suportando um grande edifício.

Zé Maria, entre os lençóis, sentiu êsse contacto duro contra as suas coxas acariciadas. Baixava com insistência os olhos do nariz petulante para a curva rija dos peitos, daí para os quadris, daí... Não: havia a oração da véspera. Havia o pai. Havia aquela manhã de recordação, uma manhã tão mordaz como outras se seguiriam — sabia-se lá até quando? Mas os seus lábios sempre disseram, em ar de suspiro:

— Nada má!

A Rosa encostava a porta e não ouviu. E com aquela porta encostada, abriu-se de novo o remoíno na sua cabeça.

Para o ano havia de levar outra vida: de casa para as aulas, das aulas para casa. Arrumaria o quarto com mais cuidado (o ambiente é tudo!), estudaria com afinco. Estava a formatura à porta: havia muito tempo para viver *realmente*. Talvez deixasse o namôro. E os amigos! Tudo aquilo era muito bonito para os outros. Nem todos nascem em berços de oiro. Ele, de-certo, nascera numa cama sem lençóis. Sabia lá...! Era um sugador, um sugador! « Tenho o meu direito à vida, tenho o meu direito à vida! » Bonita frase, não havia dúvida. Mas enquanto ele come assados na pensão, o pai come broa rija e sardinhas. É isso que ele e outros não querem ver. « Essas relutâncias parvas estragam uma vida, meu velho! O teu sacrificio de não ires a um café, de não leres ou comprares um livro, de não viveres, enfim, uma certa vida, é imensamente superior a tudo o que a tua familia faz por ti. Acredita! Tu tens um cérebro, necessidades e uma vida de relação muito diferentes. Não se pode medir tudo pela mesma bitola ». Teria o Vitor razão?

Chegariam as férias: Começaria por vestir o fato do tempo do Seminário, já esfiado nos joelhos e nos cotovelos, dependurado durante o ano na porta da casa das abóboras, mascarado de pó e aranhas. E as manhãs intermináveis, intermináveis, despertado propositadamente pelo pai, que sentia prazer em acordar o « seu fidalgo », ainda de madrugada, matraqueando com os tamancos, para cá, para lá, pelo corredor. E o beijo na mão gretada e ennegrecida do pai. E as horas, lado a lado com a faina sem tréguas dos irmãos, dos criados, acompanhando-os com olhos martirizados, mãos enfiadas nos bolsos das calças a estoirarem nas nádegas.

Por que não responder a tôdas as censuras e convites mudos, correr para um boi, escavar um fueiro, ajeitar um molho? Não! : ficaria a ferida de se saber a representar perante a família. Mais indigno ainda. Além disso, vivia para sempre aquele beijo humilhante, servil, do pai, na sua mão fina e nervosa, depois da distinção no último exame. O beijo do pai na sua mão fina, cuidada, lavada..., sem que êle, nem de longe, o tivesse sonhado. O mal vinha todo de ter saído daquela casa, daquele gado, daquelas mûscas, e ter conhecido outra vida, outra gente, outros mundos vividos ou pensados.

Mais uma vez as vésperas das aulas: tudo esquecido: distinções, o beijo: de novo o problema do dinheiro. Ninguém dava um chavo pelos porcos, na feira; era um dô entregar o trigo a dez mil réis.

— Terás de o ir pedir a alguém.

Zé Maria ficava mudo.

— Vamos logo a casa do Chiolas.

Os irmãos levavam a colher à bôca. Silêncio duro: só o ruído inimigo e áspero da mãe dividindo o toucinho, do pai trincando as côdeas rijas, dos irmãos raspando no fundo das taças de sopa.

O pai levava a jaqueta aos ombros e saía. A derradeira azeitona e um esquecido naco de broa faziam-lhe um caroço nas bochechas. Zé Maria ia atrás e repuxava as calças nas nádegas.

Nós dos dedos na porta carunchosa, e pelo postigo cofiava a cabeça branca do Chiolas. Baixava as sobrancelhas espessas, passeava as palmas das mãos pelas calças; dava à tramela.

— Boa-noite nos dê Deus.

— Viva, António! Oh, vem também o nosso doutor!...

Zé Maria fazia sangue no lábio.

E o assunto era dado em duas palavras. O Chiolas voltava lá de dentro com as notas untadas. Alumiado pela luz delidíssima da candeia, entre a negridão das vigas e das paredes, ganhava uma pincelada sinistra. Zé Maria dava as boas-noites, tão débeis que o outro nem ouvia. Outra vez o caminho com as últimas galinhas tresnoitadas raspando o bico nas pedras. Ao passar pelo curral, ao fundo da quintarola, recordava sempre essa tal noite, que era a primeira chaga na sua vida, em que o seu sexo, abafado

pela meia dúzia de anos de Seminário, rompera com tóda a ânsia irreprimível de libertação. Fôra alumiar a Deolinda ao curral. Mas eram os seus seios aguçados que a lanterna alumiava, eram as ancas salientes nas saias justas. A noite era mais negra que o seu casaco. Ela a inclinar-se para os bois e a blusa aberta com o comêço dos seios entrando-lhe pelos olhos aguados, uma nuvem a toldar-lhe a claridade virgem de dentro de si, e o coração a pular. Largara a lanterna, para as palhas e, na noite, apenas os seus olhos eram luz dum grande incêndio. As pernas tremiam como vimes.

— Ai o menino! Ai que me perde!

Mas não ouvira. Apenas, ante os seus olhos e o seu desejo, — a realidade da mancha dumas côxas alvas, entre o negrume igual de bois, paredes e manjedoura.

— Deolinda... Deolinda... — A lanterna, ao cair, pegava lume às palhas. E um clarãozinho ia alastrando aos poucos. E, aos poucos, iluminava o seu casaco negro e comprido de seminarista, o olhar manso e doloroso do gado. Ia iluminando a sua culpa. O confessorário, com o padre Joaquim, rompia na alma da chama. Largou vagarosamente a saia. O fogo corria. E veio o mêdo. A Deolinda atirava com sacas para as palhas que ardiam. Era castigo! era castigo! Saiu a correr do curral. Escondeu-se no seu quarto, pegou no têrço e ajoelhou para o lado do janelito do sul. Ouvia já os passos aflitos da gente da casa. Mas dali não se via o fogo. Não se via o fogo, nem os seios, nem as coxas da Deolinda. Via-se o padre Joaquim, a sua vida sombria, trágica, afundada. E aquela virgem dum altar da capela do Seminário, que um escultor modelara muito perfeita, muito perfeita, muito perfeita.

Começou a lavar-se. Alguém batia muito levemente na porta. Um bater suave e muito discreto.

— Entre!

Carlos Nóbrega, num sorriso que não disfarçava os dentes cariados, entrou.

— Bons-dias, Zé Maria.

Vinha vestido de novo dos pés à cabeça. E os cabelos longuíssimos irrepreensivelmente penteados.

— Desculpe: sou importuno.

— Porquê?!

Nóbrega apontou-lhe maliciosamente o corpo semi-nu. E ficou a mirá-lo com delícia.

— Tem cigarros, Nóbrega?

Levou a mão a um maço de « Spud » e ofereceu. Zé Maria notou a marca. Esteve para fazer um comentário mas retraiu-se. Porém, ao acender o fósforo com certo requinte, fez um ar arredado e sempre disse:

— Vive-se bem.

— Ah... sim: empreguei-me. Modelo uns bonecos numa fábrica. Emfim... — e repuxou a calça para cima, não esquecendo abandonar sobre a perna fina a sua mão esplêndida: dedos esfiados, unhas pálidas, um tanto maculadas do tabaco. E o gesto sabrepôs-se às palavras. « Empreguei-me ». Como quem diz: « Nós, gente superior, temos coisas bizarras na vida. Por exemplo: um emprêgo ». Agora as palavras já eram tão próprias como os gestos:

— Vim convidá-lo para almoçar. Dá-me o prazer?

Baixou os olhos do corpo do outro, quando êle rodou a cabeça.

— Combinado. — Chupou com ênfase o cigarro. — Calha bem. Calha bem, de verdade: sinto-me hoje farto disto tudo! Até da côr do guardanapo!... E talvez beba hoje, também. A vida é de quem souber espremer melhor o favo. O resto é treta. Sabe o que lhe digo, Nóbrega?: A nossa memória não devia ter terreno para além dumas horas. O que passa, passa. Não acha?

Carlos exibiu de novo os dentes cariados.

FERNANDO NAMORA.

FIALHO DE ALMEIDA

II. O CONTISTA.

Para estudar os contos de Fialho, bem podemos esquecer o que êle nos sugere como critico. Até certo ponto isso seria o ideal, pois aqui trata-se de verdadeira arte, de estilo, de emoção, de verdade.

A obra de arte de Fialho é muito escassa: três volumes (quatro, se contarmos *Lisboa Galante*) de contos e novelas, embora os criticos estejam de acôrdo em considerar os dois primeiros como ensaios do que há de perfeito no *País das Uvas*. Compreenderemos perfeitamente a exiguidade desta produção se nos lembrarmos do esforço sôbre-humano que Fialho faz para escrever uma verdadeira obra de arte, surgindo-nos como um « forçado das letras », tal Flaubert.

Várias vezes Fialho experimentou o romance, sem êxito. Resignou-se ao veredictum dos seus próprios amigos, que o consideravam (dado o aspecto fragmentário dos seus escritos — « efêmera bagagem de historietas ») como um escritor subalterno. « A cada passo os ingênuos me abordam: — mas porque não escreve um livro inteiro? um grande romance? um grande quadro critico? » « Não comprehendem que para isso são precisos longos meses de estudo, anos de concentração »; « e, durante êsse tempo, quem se ocupa do escritor desprotegido? » Eis a desculpa que êle dá na *Autobiografia* aos que se obstinam em insistir na sua impotência para escrever romances, considerando a novela e o conto como gêneros secundários. Contudo, desde o romantismo, em Portugal como em França, o conto voltou a ter popularidade, mas com uma diferença na maneira de o enten-

der e de o interpretar. O que se chama conto, na maior parte dos casos não era mais que um romance de breves dimensões, uma história curta, o que se poderia chamar o cenário de um romance eventual (o que o conto *Civilização* é para o romance *A Cidade e as Serras*, em Eça de Queiroz). Eça, no seu volume de *Contos*, renova especialmente a escolha dos assuntos, cuja fantasia amável, cujo fantástico hoffmannesco não deixavam de parecer exorbitantes aos contemporâneos. Outros escritores haviam dado a este género pretensamente secundário uma forma e um espírito relativamente novos. Refiro-me a Paganino, Júlio Denis, Bento Moreno, Beldemónio, Alberto Braga, artistas diversos e requintados, e, quanto ao quadro histórico com proporções de conto, os Condes de Sabugosa, de Ficalho e de Arnoso, cujas obras são sobretudo entretenimentos amáveis. Mas Fialho, cedo seguido por Trindade Coelho, vai dar ao conto do campo um renôvo e uma seiva que ele até então não tinha, como George Sand fez em França no que diz respeito ao romance.

Os livros de contos de Fialho sucedem-se rapidamente: *CONTOS*, *A CIDADE DO VÍCIO*, *LISBOA GALANTE*, *O PAÍS DAS UIVAS*. Na escolha dos temas e assuntos, Fialho não obedece a um plano preconcebido. Alguns fragmentos não passam de impressões recolhidas pelo campo durante as suas freqüentes estadias no Alentejo. Cansado da cidade, Fialho divaga *Pelos Campos*, *Ao Sol*, descreve o burgo típico da sua província, a sua paisagem, os seus velhos, os seus campônios, a praça da terra, as *Vindimas (Evohé, pai Baco)*, ressuscitando um patético culto da natureza. Evoca um *Jantar no Moinho*, o acolhimento afectuoso do moleiro com a mulher e os filhos, que levam uma vida sossegada e patriarcal e lêem a *Cartilha Maternal*. Conta, em *Quatro Épocas*, as quatro fases duma existência muito direita, quasi idêntica à sua, fases ligadas entre si pela lembrança sempre viva, o leit-motiv da oliveira secular, que abriga as brincadeiras da criança e os amores do adolescente, se torna o símbolo do seu ideal de homem e por fim o esteio de uma alma azedada e velha.

Repousa na contemplação dos bichos, dos passarinhos (*Tragédia na Árvore*) e dos infinitamente pequenos dêste mundo, no tom familiar de La Fontaine, com a mesma arte de dramatizar, com a paciência inesgotável de Fabre. Os mínimos seres têm para êle uma voz, mas para êle só. « Certa formiga já velha... disse-me, aí pelo tempo das eiras: — Ninguém me venha falar em inocência de pássaros... » (*País das Uvas*, p. 166).

Infelizmente, Fialho não chega a fabulista, porque não passa à observação dos dramas menores da fauna, incapaz de a transmitir de uma maneira indirecta, de disfarçar num símbolo animal outras idéias mais amplas, mais gerais. Vê uma cena: tenta fundi-la na forma mais parecida com a sua visão. E mais nada.

Em muitos outros contos o principal protagonista é um bicho. *Mater Dolorosa* é a história de uma ovelha desviada do seu caminho em companhia do filho, que será presa dos corvos, embora defendido pela mãe até ficar sem forças. Esta narrativa, mais trágica que *La Chèvre de Monsieur Seguin* de Alphonse Daudet (pois a cabra de Monsieur Seguin era quasi maior...), foi comparada a um conto análogo de Trindade Coelho, *Mãe* (cf. BIBLOS, 1938); identidade de temas cujo mérito é atribuído a Trindade pela autora do paralelo. Fialho entenece-se menos, é certo, com o amor maternal « humano » dos bichos. Considera isso evidente de mais. Em compensação, dá uma força dramática, um másculo vigor à agonia lenta, inexorável, destes isolados do rebanho, de repente débeis e inermes em face de uma força maior, impiedosa... O mesmo poder, mais concentrado ainda, na curta narrativa *O Corvo*, que vem descendo os últimos contrafortes da rocha, atento à vaga que aproxima insensivelmente da terra um cadáver flutuante, presa que despedaça com toda a impunidade, julgando-se forte quando é apenas cobarde, « ave imunda, abjecta e sacrilega »...

Fialho às vezes aplica o seu gosto da observação animalista a quadros de menos vigor. Na *História de dois Patifes* é o amigo atento de dois gatinhos que pinta ao de leve, amorosamente, como Colette ou Maurice Genevoix. Acontece até que a brutalidade, a vida, a realidade dos bichos eclipsa a dos seres

humanos. Assim no *Ninho de Águia*; assim nos *Novilhos*. Neste conto, os novilhos são os protagonistas verdadeiros. Pedro e Rosária são pouco mais conscientes do que eles, sobretudo Rosária, que, desiludida da castidade do pastor, se entrega ao primeiro homem que passa, « esfaimada como uma bécora ».

Fialho diverte-se nessas simples narrativas da febril vida urbana, deixando o manto de contista mundano que revela toda a LISBOA GALANTE: Na *Desforra de Bacará*, é o adultério apresentado sob o aspecto de especulação sentimental, com diálogos de romance-folhetim (mal se percebe se são d'ele ou se os modelou para dar àquele estudo de costumes novo sabor). Em *Dois Primos* é a tese da incompatibilidade da *Cidade e as Serras*. Natural do campo, a prima tornou-se uma « mulher de teatro », que um homem como o primo não pode amar. Mas depois de uma estadia prolongada na cidade, o meio artístico depressa faz d'ele um cínico e um canalha. A mesma antítese serve na *Condessa*. Mulher do campo, que furou no *demi-monde*, volta à terra, farta dos homens e da cidade, para casar com um pobre moço roído de ciúmes pelo passado dela.

Uma Noite no Rio passa-se no Tejo em companhia duma linda judia, com uma voz, uns olhos e um cabelo que parece crescido à sombra do Sinai a êsse Sansão que sonha aos pés de Dalila. É a única tentativa de « maravilhoso » hebraico ou bíblico que Fialho faz. Depois das melhores páginas de *A Relíquia* de Eça, era de temer que esta evocação pudesse parecer fraca. De resto, Fialho não abusa daquela ressurreição; põe-lhe um pano de fundo de mais interesse que qualquer reminiscência, — a poesia da água e do crepúsculo, o movimento da noite e, ao fundo, a « grande cidade entregue à nevrose trágica do vício ».

Amores de Sevilhano... « vivos num dia, mortos num ano... ». Idílio e personagens são absolutamente convencionais. E ninguém se admirará de ver de repente surgir um Fialho romanesco e *Claue blume*.

O *Cancro*: Sob êste tema singular de uma mulher ideal e branca como uma açucena, mas com um cancro no seio (e aqui aparece o médico), adivinha-se a sombra de Sarah Bernhardt, que tinha produzido uma impressão inolvidável em Fialho.

A Divorciada: Mais uma linda mulher, capaz de enlouquecer um santo, que foge do lar conjugal na sua noite de núpcias porque o marido não se lavava. Com pouca elevação e alguma grosseria, este conto só merece atenção na medida em que lembra Courteline.

A Verruga: É um dos piores contos, quer pela intenção do título, quer pelo dito do fim que o mesmo título provoca. Fialho não ficaria completo se não falasse de uma lésbica.

Entre todos os contos a que chamei mundanos há um que revela ao máximo o cunho do realismo naturalista: *Os Cabelos de Alzira*. O tema é fraquito. Um rapaz arruina-se por causa dos cabelos de uma linda mulher, e só quando é abandonado por ela verifica que eram postiços. Mas o pobre diabo enganado conta-nos as suas desgraças, as suas fraquezas, com uma consciência, uma abundância de detalhes que irresistivelmente, fazem lembrar o miserável herói do romance *En Ménage* de J.-K. Huysmans. Paradoxo: Fialho fala dos cabelos da mulher como só Baudelaire, Verlaine, Vildrac o conseguiram.

Na capital, porém, não há só a alta sociedade. Fialho escreve outros contos, agora inspirados pela vida da gente pobre de Lisboa e sua mesquinha condição humana. A avidez, a cobiça de um velho casal, despertada pelo regresso dum filho rico em notas de conto; os projectos do pai são estragados por uma criança que queima uma por uma as quarenta e duas notas (*42 Contos*), para brincar...

A miséria sórdida do meio, das ruas e bairros pobres, as promiscuidades equívocas, constituem a matéria de *Mephistopheles* e *Marguerite*, conto em que se desenvolve uma dupla intriga: enquanto o Tromba, um carreiro degenerado e alcoólico, persegue uma pobre vendedora de flores, um rapazinho, Gabriel, conhece a amargura dos desgraçados, dos pobres excluídos da alegria e da estúrdia de um entrudo. O mesmo tipo de garoto pobre, abandonado a si próprio, aos seus instintos, às suas invejas, à maldade alheia aparece no *Roubo*. Em vez de cauteleiro, é um marçano a quem exploram pela sua inexperiência e que tem de tomar sozinho conta da loja. O mesmo ladrão que lhe tinha

pilhado a loja rouba-lhe no hospital o seu único bem, uma moeda de ouro, mas morre pouco tempo depois.

Fialho tratou muita miséria, camas de hospital, decadências, vícios. Assim na *Ruiva*, que se abandona a uma paixão histérica pelos cadáveres; ou no *Homem da Rabeca*, cantor ambulante que « o hábito de cantar para as janelas havia deitado um pouco para trás... » e que vagabundeia infatigavelmente pelas ruas da Alfama e da Mouraria. Sublinha a indiferença da morte que leva à cova *Três Cadáveres*, sem fazer caso dos laços que os uniam em vida.

Quando evoca *A Madona do Campo Santo*, aquela Judite tão estranha que se sustenta de pétalas de rosa, aparição de sonho, Fialho entrega-se a uma divagação poética invulgar nos seus contos. Outra mulher, ainda, o leva a divagações singulares: *Miss Ellen*, a-propósito da qual êle se lança numa torrente de confidências. Estas amáveis fantasias são uma folga, um descanso para êle.

É de notar que nunca bebe no folclore nacional (como Trindade Coelho fêz nos *Contos e Baladas*); só uma vez se lembra de uma balada — o velho tema do rei de Thule, que devia conhecer de leitura, se é que o não importou directamente na sua viagem à Alemanha (há mais uma alusão à lenda em LISBOA GALANTE; o tema tinha solicitado a rara musa poética de Eça, cf. *In Memoriam Eça*, p. 115). Mas, na *Taça do Rei de Thule*, Fialho desenvolve a velha lenda: a taça flutuante leva umas gotas de vinho, guardada por um cão mágico... Maravilhoso nórdico, com brumas aquáticas, ainda na *Princesinha das Rosas*, tentativa de conto à maneira de Andersen, comparável à história da sereia: uma ondine visita as nixes suas irmãs, mortas no dia de noivado, as quais procuram apanhar à rede algum pescador vigoroso e belo para matarem a sede de beijos. Conhecia por acaso Fialho o poema de Goethe: *Der Fischer*?

Em todo o caso, Fialho não se sente à vontade neste género, nem de resto no conto filosófico, de que só há dois exemplos na sua obra. *A Dor*, ou seja a idéia da consciência humana que só diferencia o homem do primata, sendo ao mesmo tempo a fonte

da dor; O *Funâmbulo de Mármore*, que simboliza a inspiração.

Embora atacado pelo « pessimismo negro dos que pensam » (diz ele), Fialho não é um pensador, quanto mais um pensador com sistema completo, profundo, coerente e original. Darwinista como médico, é racionalista e partidário do livre-arbítrio. Sente-se um fraco, com tendência, de vez em quando, para a metempsicose. Assimila mais do que cria; adopta teorias quando lhe apetece; é eclético, ao sabor da ocasião. Nunca aborda o problema religioso com angústia, nem a sério. O autor no *Suave Milagre* manifestou-se tão escarninho como Fialho, mas falava contra coisas bem determinadas, conservando um poder excepcional de emoção estética diante da religião primitiva e simples. Fialho nunca chegou a um estado metafísico particular, não tinha queda de filósofo e vários aspectos do problema escaparam-lhe. A parte de crítica social contra os padres avarentos, ignaros, que especulam sem escrúpulos com a imbecilidade do povo é muitas vezes excelente; mas Fialho é um simplista como Voltaire. Irreverente com os padres, acaba por representá-los como os padres satânicos do romantismo, que deshonoram o seu sagrado ministério com violências, escândalos, seduções e roubos... Justifica o seu anti-clericalismo com espertezas que saltam aos olhos. Não acredita em milagres, por exemplo. Para provar que os milagres são patranhas faz-nos assistir à génese de um: O *Milagre do Convento*. Na elaboração deste falso milagre o papel predominante é o do bom Manuel do Cabo, sacristão « lido em autos, histórias de Carlos Magno e princesas Magalonas », que encontra nos velhos textos o meio de fazer chorar Jesus-Cristo com um estratagema destinado a uma devota muito parecida com a tia do Raposo de *A Reliquia*, que passa a vida nas igrejas a comungar e confessar-se, a mandar vir reliquias e bentinhos. Os conhecimentos especializados de Manuel do Cabo são aproveitados pelos seus superiores, tornando-se ele um puro instrumento nas mãos deles, e, ao mesmo tempo, o porta-voz de tôdas as intenções satíricas do autor (...« então o homem chora ou não chora? »...). O mesmo processo no *Menino Jesus do Paraíso*; novo milagre, novo escân-

dalo... E, contudo, Fialho não é completamente ateu. Revolta-se contra essa religião que vive de contratos mas vê que o problema religioso se põe a-propósito da morte, condicionado por ela, pela necessidade de crer que a morte não é o fim de tudo.

Fialho entretém-se em geral com temas absolutamente despidos de pretensões: *O Tio da América*, qui-pro-quo nascido do uso que um patife faz de uma carta perdida; *A Camisa*, narrativa pseudo-histórica a respeito da última camisa do rei Carlos de Inglaterra. Fialho toma aí certas liberdades com a história e os grandes da terra, e o mesmo acontece no conto com intenção satírica contra o rei: *A Indigestão*, sem obter com os seus anacronismas os efeitos que quer. Faz ainda pseudo-história na *Expulsão dos Jesuítas*: um colégio jesuíta em ruínas cai com um fragor medonho no momento preciso em que se proclama a expulsão total dos Jesuítas.

Fialho volta a assuntos de mais interesse e arte quando traça silhuetas típicas do campo: lavradores grosseiros no trato das coisas sagradas, mas propensos a um medo religioso ingênuo, incoercível, em face de qualquer manifestação sobrenatural.

É a matéria da *Idéia da Comadre Mónica*, do *Abandono do Pombal*, do *Anão* (Carrasquinho, « cocu magnifique » que acaba por vagabundear como uma sombra nos campos, lobishomem com patas, aterrorizando bichos e homens, e por fim apanhado numa batida. Um pavor supersticioso se apodera dos campônios: esse ser diforme é uma alma penada, ou então uma encarnação do diabo, em todo o caso um caipora que é preciso atirar da torre da igreja abaixo... E o corpo de Carrasquinho vem « amachucar-se em baixo, cavamente, nas velhas lages sepulcrais do adro »).

Fialho pinta a amizade de dois garotos *Sempre Amigos*, embora o pai de um tivesse assassinado o pai do outro. Pinta (no *Filho*) o amor maternal inalterável de uma velhota desamparada, que espera em vão o filho na estação do caminho de ferro; só um soldado tem compaixão dela, solícito como o *Soldat au Briquet* de Andersen. A velha volta a casa acabrunhada, « aconchega mais o chaile sobre os ombros, baixa a cabeça trê-

mula e gelada, e pequenina, acocorando-se mais por entre o tumulto daquela gente alegre, ei-la caminha a cambalear como uma bêbeda». O enternecimento de Fialho é comparável ao de Pierre Loti (*Pêcheurs d'Islande*) quando fala da avó de Silvestre, que recebe a notícia da morte do neto. Pinta o amor perdido e recobrado de dois camponeses que já foram novos e que o destino junta — conto em que passa uma emoção enternecedora nas falas rudes do velho moleiro (*A Velha*); o mesmo tema reaparece em *Amor de Velhos*.

O amor moço do *Idílio Triste* (cf. o *Idílio Rústico*, de Trindade Coelho, dedicado a Fialho, de um tom idêntico...). O amor patético de *Os Pobres*: amor de dois desgraçados, êle um « ratiinho » marcado pelo trabalho extenuante, que nunca recebeu um pouco de ternura, ela uma mulher que êle encontra numa granja e que desaparece ao romper do dia. Essa narrativa é, como o *Conto de Natal*, uma das mais comoventes de Fialho. Tem a força dos melhores contos russos (dum Gogol, por exemplo). Fialho não imitou deliberadamente os russos (podemos falar de verdadeira influência dêstes em Raúl Brandão), mas, como a êles, interessam-lhe os miseráveis dêste mundo, o mecanismo extraordinário das almas que parecem toscas ou reles. De facto, Fialho não imitou ninguém: a própria personalidade lhe dava demasiado que fazer para que ficasse margem à imitação deliberada. Só se podem notar semelhanças vagas; por exemplo com Edgar Poë, pelo mórbido, pelo macabro, pela imaginação fúnebre. Também com Guy de Maupassant: a mesma organização cerebral defeituosa, a mesma concepção louca da arte, a mesma predilecção pelas manias, pelo lúgubre e infinitamente triste.

Ninguém descreve melhor um entêro (cf. *L'enterrement* com *A Ruiva, Sempre Amigos, Três Cadáveres*). Ninguém descreve melhor uma paixão levada ao paroxismo, fora da normalidade psicológica, como aquele *Antiquário* a quem roubaram a pixide e que enlouquece por isso. (Como o lavrador de *La Ficelle*, de Maupassant, a quem uma suspeita intolerável faz perder a razão). É talvez mais uma razão de considerar Fialho maior que Trindade, que ficou sossegadamente longe dessas anomalias tôdas.

Já vimos que a maior parte dos contos de Fialho nascem de um caso estranho, de uma singularidade. Morte inopinada, doença horrível ou escondida, casamento com um ser disforme ou feio, dinheiro que desaparece. Às vezes nem originalidade tem. Mas o interêsse dêsses contos reside mais na « maneira » do autor, no seu estilo, nos seus achados pitorescos, do que na escolha cuidadosa e feliz dos assuntos.

E contudo, não deixa de ser proveitoso êsse exame dos temas, porque põe em relêvo a qualidade, a têmpera do contista, os seus limites, permitindo de destacar melhor o valor do prosador, do artista da prosa pura e gratuita.

ANDRÉE CRABBÉ.

VIAGEM

*Era o fim!... Mas levava a descoberta
para o lado que a vida nunca diz,
de uma ironia lírica e desperta.
E quem faz descobertas é feliz.*

*Passara sobre a hora mais deserta
do silêncio, da morte, do país
onde a luz ou a sombra é recta e certa,
e parara ante a face do Juiz.*

*Pecados? Bem e Mal? — Tudo era um jogo...
E o seu riso silvava contra o fogo
daquele olhar que fere como as lanças!*

*Mas quando a Voz ditou, fria e de ferro:
— A teus passos andados te desterro —
de joelhos, chorou como as crianças.*

Coimbra, 1937.

★

AGUARELA

*Passeavam, sempre moças-e-meninas,
— luar nas mãos e um halo de miragem —
lá na colina verde, entre a folhagem
de um bosque cheio de águas e boninas.*

*Fêz-se-me em linhas lúcidas e finas,
lá na colina verde, essa viagem ;
e colou-se-me à vida aquela imagem
das horas sempre virgens e meninas.*

*Ai, horas ! Meus amores de ledão engano,
ao desejo de um céu que fôsse humano
como o consôlo morno dum regaço !*

*Ai horas ! Fogos-fátuos num espelho
onde me fico, desmarchado e velho,
neste lasso vai-vem do mesmo espaço.*

Coimbra, 1938.

ANTÓNIO DE SOUSA.

ILHÉU DE FERRO

Como o mar é negro,
Como o mar é bravo,
Como ruge, brame,
Num som longo e cavo...

No alcantil bravio,
Trágico destêro...
No rochão sombrio
Do « Ilhéu de Ferro ! »

★

Certa noite calma,
Ao morrer do Luar,
Só com a minh'alma
Me farei ao mar...

Como um Buda vivo,
Que se fez cristão,
Ficarei cativo
Desta solidão...

★

Tudo quanto amei,
Sonho a que mais quis,
Extermine, arranque-o,
Cerce, p'la raiz !...

*Que no olhar se extinga
Sua luz profana...
Dispa-se o meu corpo
De figura humana :*

*É o lagedo estéril,
Que o mar fundo inunda,
Nu, vencido, exposto,
Gasto se confunda !...*

*E ali, enfim, se acabe
Esta vida inglória...
Que de mim não fique
Rasto, nem memória !...*

FAUSTO JOSÉ.

O ETERNO RETÔRNO

CAPÍTULO I

O ETERNO RETÔRNO EM NIETZSCHE

I

«...eu, o último discípulo do filósofo Dionysos,
— eu, o mestre do Eterno Retôrno.»

Nietzsche, *O Crepúsculo dos Idolos*, «O que
devo aos antigos», 56.

O mundo teve um princípio? Terá êle um fim? Ou, se não
deverá ter um fim, no sentido usual da palavra, *¿* virá a atingir,
pelo menos, uma condição final, um estado de equilibrio defini-
tivo, um têrmo do devir, de maneira a poder-se dizer dêle que é,
e não que *devém* ⁽¹⁾? Se o devir foi e será eterno, *¿* qual a *forma*
que se lhe poderá atribuir, qual a trajectória que marcará o per-
curso da evolução? Por outras palavras: *¿* é o progresso possível,
ou, pelo contrário, estará tudo condenado a uma aniquilação
absoluta, ou, se assim não fôr, a um eterno evoluir segundo uma

(1) O nosso verbo *devir*, correspondente ao *fieri* latino, ao *werden* alemão e ao *devenir* francês, se não pode porventura ser abonado com textos mais antigos, encontra-se, pelo menos, no testamento de D. Afonso II e na «Introdução» à tradução portuguesa, por Latino Coelho, da *Oração da Coroa* de Demóstenes: «Heraclito de Epheso... é o mais antigo professor desta arrojada teoria, deste fluxo eterno..., desta perpetua metempsychose, segundo a qual tudo *devém* e nada morre...» (1.^a ed., 1877, xix, p. CLXVI, 1.^a l.^a, 3.^a ed., publ. pela Academia, 1914, p. CCLXXXI). A. Sérgio e outros têm recentemente rehabilitado o têrmo.

curva completamente fechada e permanentemente fixa, quer dizer, a um perpétuo círculo vicioso? E o homem, — em que medida está a sua sorte ligada à do universo, ou é dela independente? São os seus destinos solidários, ou forma a sorte do homem um destino que de algum modo se sobrepõe ao do mundo, — sendo apenas na existência que actualmente decorre, que as relações entre ele e o seu *habitat* se tornaram transitòriamente efectivas? Ou, por outra, — em que medida a escatologia e a cosmologia são conexas ou independentes?

Tais problemas formulou-os e há-de formulá-los naturalmente o homem, até o fim dos tempos. Eles passam pelo lugar geométrico, a bissectriz das suas preocupações mais essenciais. Ele não poderia por forma alguma desinteressar-se do que lhe importa mais que tudo, o seu próprio destino, e o do mundo que forma o teatro em que se tecem as suas acções, e que desabarà um dia, no fragor dum cataclismo cósmico, como um cenário de ópera, ou se manterá eterno, firme, inabalável, como se houvesse sido feito para gozar da eternidade dos deuses. Mais do que aquilo que é, nós vivemos de aquilo que será. Para além do gesto com que semeamos o nosso campo, outro gesto se eleva aos céus e se faz promessa de futuras colheitas dadasivas. Toda a vida humana digna dêsse nome gravita entre uma alta aspiração e uma larga esperança. Nada mais praticamente importante do que saber aquilo com que eternamente podemos contar. Que posso esperar para mim, e para os outros e para todos? eis o problema capital da filosofia, — problema para a solução do qual « o matemático daria de boa vontade todo o seu saber, porque este não poderia satisfazer nêle a necessidade mais importante, a de conhecer o fim supremo da humanidade » ⁽¹⁾.

Fazer a história das soluções que se encontraram ao duplo problema da nossa sorte e da sorte do universo, seria passar em revista a história de quâsi tôdas as religiões e metafísicas. Nomeadamente, os grandes pensadores foram, de todos os tempôs, os

(1) Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (trad. r. Barni, t. II, 1869, p. 78).

grandes interrogadores e os grandes decifradores, os que a todo o momento puseram diante do mundo e dos homens o *para quê* e o *porquê* das coisas. E foi um « filósofo » o primeiro homem que, ao voltar da caça quotidiana, deixou cair no chão a funda, e perguntou a si próprio: « Donde venho? Para onde vou? »

Não é, porém, tão largo o nosso intento. Queremos apenas considerar aqui uma das doutrinas do destino do mundo e do homem, — uma doutrina que torna intimamente solidários os dois destinos, e, num acto simultâneo, os pretende explicar a ambos. Trata-se da célebre doutrina de Nietzsche. E, antes de mais nada, mister é confessar que hesitámos durante algum tempo na designação com que a devíamos denominar. ; Chamar-lhe-íamos a doutrina da *Wiederkunft des Gleichen* ou da *Ewige Wiederkunft*, como fez o pensador do *Zarathustra*? Mas seria mostrar menos atenção pelos leitores, que têm direito a não saber alemão, e pela verdade histórica, pois, muitíssimo antes de Nietzsche, numerosos pensadores não-alemães formularam idéas semelhantes. ; Chamar-lhe-íamos a doutrina do *retour éternel*, dando direitos de cidade a uma expressão gaulesa? Poderíamos incorrer na censura dos puristas... Pôr-lhe-íamos a designação técnica proposta pelo italiano Ranzoli, a de *ciclogenese* ⁽¹⁾? Mas, como mais adiante se verá, ela sugere coisas que não devem ser confundidas (o género com a espécie), e não a podemos por isso aceitar. O mesmo há a dizer de *palingénésia cíclica* ou *periódica*, propostos pelo mesmo autor ⁽²⁾, e que, além de tresandarem ao bafio dum impertinente tecnicismo, só seriam legitimamente aplicáveis aos sistemas de metempsicose cíclica, com ou sem coexistência de períodos cósmicos de identidade, tal como o sistema egípcio segundo Herodoto. *Palingénésia*, simplesmente, como é

(1) C. Ranzoli, *Il Caso nel pensiero e nella vita*, Milão, 1913, p. 160.

(2) V. também Alexis Bertrand, *Lexique de philosophie*, s.-v.º *Palin-génésie*. Marco Aurélio (*Pensamentos*, xi, 1) empregou os termos (*επιόδιξις παλιγγενεσίας*). Proclo chama-lhe *apocatástase periódica*, mas *apocatástase*, só por si, é vago, e poderia aplicar-se aos simples cataclismos ou *apocatástases* geológicas de Xenofanes. Eusébio (*Prep. evang.*, xv, 19) contenta-se com *ἀνάστασις*, que significa, tam-sòmente, restauração.

costume designar idéas análogas expressas pelos Estóicos ⁽¹⁾, seria ainda mais incorrecto, pois não só o termo, etimologicamente, mais não significa que renascimento, como também, historicamente, êle foi empregado para designar o que hoje chamamos com o nome de metempsicose ⁽²⁾. Encontrando defeitos em tôdas estas designações, resolvemos, à falta de melhor, traduzir à letra o *retour éternel* francês, e a *ewige Wiederkunft*, *Wiedergeburt* ou *Wiederkehr* alemãs ⁽³⁾, e traduzi-los por aquêles termos que, pela sua maior afinidade com *retour éternel*, mais imediatamente evocassem a teoria de que se trata, — tanto mais que em latim, como dizemos noutra parte ⁽⁴⁾, têrmos equivalentes (*reditus*, *circuitus*, etc.) se empregaram para a designar. Ficou, pois, denominada a doutrina, a doutrina do eterno retorno, no que nos sentimos fortificados por exemplos de clássicos provectoros e tidos na conta de autorizados ⁽⁵⁾.

Digamos agora, precisamente, sobre o que ela é.

(1) Por ex.^o, em Simplicio. V., nomeadamente, Bouillet, *Dict. Univ. des Sciences*, refundido por Faguet e J. Tannery, 17.^a ed., 1908, s.-v.^o *Palin-génésie*, p. 1191, assim como Renouvier, *Essai de critique générale. Psychologie rationnelle*, 3.^a ed., II, p. 277-283, cit. pelo *Voc. Philos.* de Lalande, III, 1932, s.-v.^o, p. 94.

(2) «Non μεταμψυχῶν sed παλιγενεσίαν Pythagoras esse dicit» (Sérvio, *Comm. ad Aeneida*, III, 68). «Genethliaci... scripserunt esse in renascendis hominibus quam appellant παλιγενεσίαν Graeci...» (Varrão, *De Gente populi Romani*, cit. por Santo Agostinho, *De Civ. Dei*, XXII, 28, ed. Nisard, 1853, p. 792). O vocábulo *metempsicose* só se encontra nos escritores da época cristã. Crómio (*apud* Nemésio), Hipólito e Clemente de Alexandria deram-lhe o nome de *metempsychotose*.

(3) Os Ingleses e Italianos adoptaram expressões equivalentes nas suas línguas (*endless return*, *ritorno eterno*).

(4) Cf. cap. III, 4. Ai se encontra também referência às designações gregas de que atrás fizemos menção.

(5) Volta seria palavra assaz genérica e inexpressiva, e *regresso* evocaria talvez idéas «demasiadamente humanas». *Recorrência*, como disseram alguns, dá o conceito no sentido cósmico, mas não o da volta ou regresso das mesmas pessoas. *Revivescência*, *ressurreição*, *ressurgimento*, *renascimento*, *renascença* sofrem do defeito inverso. Quando muito, poderíamos optar por *regeneração*, *restauração*, *reconstituição*, e têrmos análogos.

Segundo a concepção cristã e, digamos, mais latamente, a concepção religiosa, a vida futura é imediatamente consecutiva à vida terrena e transitória, e é um prolongamento dela; segundo esta outra concepção, a existência futura do homem, solidária com a existência de todo o universo, seria interrompida por um período extremamente longo de inexistência pessoal (Nietzsche, ao contrário de outros partidários da doutrina, nunca se pronunciou sobre a extensão desse período), e não constitue, ao cabo d'êlo, um prolongamento da existência anterior, mas a repetição rigorosa, absolutamente idêntica, da vida passada. A evolução, longe de ter um termo, ou de ser ilimitada, mas rectilínea, é circular; quere dizer, a história do universo é uma série infinita de grandes ciclos, cada um dos quais reproduz, com rigor e uniformidade absolutos, todos os outros. Tôdas as coisas, pois, recomeçarão, e uma infinidade de vezes. Voltarão os homens, segundo a lenda prehistórica, a viver em cavernas, Cristo a fazer o seu apostolado e a sofrer a sua paixão, Napoleão a ser vencedor em Austerlitz e vencido em Waterloo, e eu próprio a escrever estas mesmas linhas, neste mesmo papel, *numa data absolutamente idêntica*, e a ser depois lido pelos mesmos leitores... Cada momento é, pois, eterno; cada uma das nossas dores e cada uma das nossas alegrias hão-de voltar, *exactamente idênticas* no seu tom, no seu conteúdo, nas suas circunstâncias. O que é já foi, e o que foi será — *êste beijo, êste sorriso, esta dor, êste espectáculo.*

La Mort est un voyage, on en revient. Les Ames
Font un cycle éternel. J'en connais le Sésame,
Qu'importe qui de nous s'en ira le premier.
La terre incessamment s'emplit des mêmes hôtes;
Les siècles nous verront revenir côte à côte,
Comme, en l'aube d'Avril, un couple de ramiers.

GABRIEL TRARIEUX

(*Le retour*, in *La Revue*, 1911)

Esta teoria pretende, pois, ser, além duma teoria cosmológica, uma doutrina da ressurreição. Ressurreição não só de nós pró-

prios, como de tudo o que foi connosco e em volta de nós, de todos os momentos da nossa existência. A eternidade é assim concedida a todas as coisas. Tudo o que agora é, eternamente foi e há-de ser também eternamente :

Toute vie à toute heure est une renaissance.

SULLY PRUDHOMME.

II

Nietzsche ligava grande importância a esta concepção. Era, para ele, segundo confessa no *Ecce Homo* ⁽¹⁾, a idéa mestra ou fundamental — *Grund-Konzeption* — do *Zarathustra*, e noutra parte chama-lhe o seu *Hauptgedanke* ⁽²⁾, o seu pensamento capital. Além disso, cria-a, no fundo, original. A sua « descoberta » encheu-o de orgulhosa alegria, como se essa velha doutrina, que vinha já, senão de muito antes, pelo menos dos Pitagóricos e dos Abderitas, se impusesse pela sua incontestável originalidade, e o valor moral dela, que substituiu tam-sòmente à promessa do Reino de Deus do cristianismo, com a sua eterna glória, a simples repetição, através de intervalos enormes de inexistência pessoal, das mesmas pequenas ou grandes dores e das mesmas curtas alegrias, possuisse um alcance insuperável e constituisse a mais bela promessa que se pudesse dar aos homens. Através de toda a sua obra, encontram-se bem expressivas manifestações dêsse sentimento, porque Nietzsche, como muitos dos antigos, como um Heraclito, um Tucídides, um Empedocles, um Demócrito, um Epicuro, não era pela modéstia que primava. O eterno retórno, essa « fórmula suprema da afirmação, a mais alta que se pode conceber », « o pensamento mais poderoso », que marca para a humanidade « a hora do meio-dia », « o ponto solsticial da história », foi concebido no começo do mês de Agosto

(1) *Ecce Homo, Werke*, vol. xv, p. 83.

(2) *Werke*, vol. xii, p. 128.

de 1881, « a 6:000 pés acima do homem e do tempo », ou, por outra, « a 6:000 pés acima do nível do mar, e muito mais acima ainda de todas as coisas humanas », nas florestas que marginam o lago de Silvaplana, em Sils Maria, na alta Engadina. Esse momento, diz o próprio Nietzsche, é imortal. Tomou logo nota da idéia, nota que só foi publicada depois do filósofo se ter retirado à vida privada, após a doença que o acometeu. Encontra-se no tomo XII das Obras completas (edição de Leipzig, 1895 e segg.) ⁽¹⁾, e está subordinada ao título *Die Wiederkunft des Gleichen* (o retôrno do idêntico). As suas cartas do mês de Agosto de 1881 estão cheias dela. Nelas confessa a sua alegria e o seu orgulho: « chorara nos seus últimos passeios, não lágrimas sentimentais, mas de alegria, e punha-se a cantar e a dizer tolices, possuído duma nova idéia que tinha a propor aos homens » ⁽²⁾. A primeira vez que ela viu a luz da publicidade foi, porém, em 1882, num aforismo da *Gaya Scienza* ⁽³⁾; depois forma o eixo sobre que gira todo o *Zarathustra* (1883-85), especialmente a 3.^a e 4.^a partes (1884-85); encontrámo-la ainda no *Para além do bem e do mal* ⁽⁴⁾ (1885-86); e finalmente, além duma referência no *Ecce Homo* (1888), mais despida de ornamentos poéticos e com maior concatenação lógica, na *Vontade de Poder* ⁽⁵⁾.

« Todos os estados que este mundo pode atingir — escreveu Nietzsche na sua nota de 1881 —, elle já os atingiu, e não só uma vez, mas inúmeras vezes. Assim este momento: elle foi já uma vez, muitas vezes, e voltará da mesma forma, visto que todas as forças estão repartidas exactamente como agora, e o mesmo se dá com o momento que deu origem a este e com o momento que dele sairá por sua vez, Homem! Toda a tua vida, como uma ampulheta, será sempre de novo voltada e se esvaziará

(1) *Nietzsches Werke*, Leipzig, 1895-97, p. 122.

(2) Cit. por Daniel Halévy, *La Vie de Frédéric Nietzsche*, 7.^a ed., p. 235 (carta de 14 de Agosto a Peter Gast). V. Nota A no fim do capítulo.

(3) *Die fröhliche Wissenschaft*, afor. 341.

(4) *Jenseits von Gut und Böse*, cap. III, afor. 56.

(5) *Der Wille zur Macht*, livro IV, cap. I.

sempre de novo, havendo apenas entre duas existências consecutivas o grande minuto de tempo necessário para que todas as condições de que nasceste se tornem a reunir no ciclo universal. E então tornarás a encontrar cada dor e cada alegria, e cada amigo e cada inimigo, e cada esperança e cada erro e cada fio de erva e cada raio de sol, e toda a conexão de todas as coisas. Esse colar de que tu és um grão resplandecerá de novo. E em cada ciclo da existência humana, há sempre uma hora em que, a um indivíduo primeiro, depois a muitos, depois a todos, se revela o pensamento mais poderoso, o do eterno retorno de todas as coisas — e é de cada vez para a humanidade a hora do meio-dia » (1).

III

O eterno retorno é uma das idéas essenciais do *Assim falava Zarathustra* (2) e constitui, por assim dizer, o seu remate ou coroamento (*sa base et son couronnement*, diz o seu comentador Lichtenberger; *la base e il coronamento della filosofia del superuomo*, repete exageradamente Ranzoli). Não é a base da filosofia do superhomem, porque se pode conceber a filosofia do superhomem sem o retorno eterno; é o coroamento do *Assim falava Zarathustra*, porque é ensinado aos discípulos do Profeta como a última grande verdade, a verdade suprema, quasi religiosa, que dará ao mundo a consciência de si mesmo e ao homem corajoso e afirmador da vida o domínio do mundo.

Na realidade, o *Zarathustra* pode-se chamar o Poema do Superhomem e do Retorno. Poema em prosa, evidentemente, mas, em todo o caso, poema, como o *Eurico*, certos livros de Michelet e de d'Annunzio, e os libretos das partituras de Wagner e de

(1) *Nietzsches Werke*, vol. XII, p. 121. V. outras notas anteriores a 1882 no mesmo vol., a p. 115 e 117. Cf. adiante Nota A a este capítulo.

(2) «O fundo mesmo de Zarathustra», «a concepção fundamental da obra» (*die Grundkonzeption des Werkes*). V. *Ecce Homo*, in *Nietzsches Werke*, «Nachgelassen W.», vol. XV, 1912, p. 85.

Ricardo Strauss. A composição do poema é « hínica » e ditirâmica ; a forma é rítmica, as frases seguem-se às frases, em estrofes e versículos, como nos livros religiosos dos povos orientais, o Bhagavad-Gîtâ, o Lalita-Vistaia, o Harivansa, a Bíblia, e o Zend-Avesta, a que se liga mais directamente o nome alemão de Zoroastro, o epónimo avéstico, que Nietzsche escolheu para designar o seu protagonista. Podíamos acrescentar também o Alcorão e as epopeias do ciclo heróico da Germânia, como os Niebelungen. A expressão é quasi sempre lírica, guindada (êle próprio se refere, no seu livro mais auto-biográfico, ao seu acento *alciónico*), e envolta em símbolos e imagens poéticas ; o estilo, o recorte melódico da frase, quasi bíblicos. Quão longe estamos da sêca precisão abstracta, científica, quasi matemática, dum Kant ! Em Fichte, se há já mais eloquência do que em Kant, não há aquêle lirismo ; em Schopenhauer, literariamente, o tom sobe, é manifesto, mas está muito mais próximo do estilo dos escritores franceses dos séculos XVII e XVIII que do estilo ditirâmico do seu discípulo e compatriota.

A idéa do eterno retôrno aparece através de todo o poema como um *leit-motiv* fundamental, um verdadeiro tema melódico que se repete de tempos a tempos, e vai adquirindo a pouco e pouco uma significação mais precisa e mais forte. E os termos de *leit-motiv* e de melodia não são apenas aqui empregados metafóricamente, pois se trata dum pensamento que ao princípio é mais sugerido do que realmente expresso, e sugerido por vezes mais pelo ritmo do que pelas palavras ; e esse pensamento aparece de quando em quando sem relação definida com o texto contíguo, como um motivo que de repente surge no mar melódico da orquestra ; e ainda a expressão aqui não é metafórica, porque *Zarathrustra*, é, realmente, um grande poema musical, um poema sinfónico, poderíamos mesmo dizer, um poema wagneriano ⁽¹⁾.

A idéa faz logo aparição nas duas primeiras partes do poema, mas em alusões quasi imperceptíveis, em símbolos, em

(1) V. Nota B no fim do capítulo.

parábolas, em alegorias, e até em enigmas. Por vezes, torna-se aparente um ou outro ponto, não em que êle a exprime, mas em que a cala. Podemos mesmo dizer que ela surge, sob o véu do símbolo, logo no Prólogo do poema. Efectivamente, a Águia e a Serpente, os dois animais de Zarathustra, não devem representar outra coisa senão símbolos das duas idéas essenciais da obra. A Serpente simboliza o eterno retorno, como a Águia simboliza o Superhomem ⁽¹⁾.

Quando, no fim da 1.^a parte, Zarathustra abandona pela primeira vez os seus discípulos, para que êles « se encontrem a si mesmos », dirige-lhes estas palavras: « Em verdade vos digo que em um lugar de cura se deve tornar ainda a terra. E já um novo odor a envolve, um eflúvio salutar, — e uma nova esperança! » Ditas estas palavras, calou-se, « como quem não houvesse dito a sua última palavra ». E a sua voz transformou-se... ⁽²⁾. Era a idéa do retorno que ficava no silêncio.

Assim voltou Zarathustra para as montanhas e para a solidão da sua caverna, como um sementeiro depois de ter lançado à terra a semente. Mas a sua alma enchia-se de impaciência e do desejo dos que amava, « porque tinha ainda muita coisa a dar-lhes ». Ora é isto o que há de mais difícil: « por amor fechar a mão aberta e, dando, conservar o pudor » ⁽³⁾.

E todavia não é apenas aos seus discípulos que êle cala a idéa; cala-a também ao seu próprio pensamento. Não tem ainda coragem de a examinar de frente, de lhe medir o alcance, de lhe experimentar o gume, de lhe sondar as profundezas, de averiguar se ela pode viver na atmosfera das outras idéas que lhe são caras. Ela como que lhe mete medo. Sente que pode comprometer o equilíbrio das suas crenças, e constituir, realmente, uma má promessa para os homens. Há, por isso, aqui, não só o amor do que fecha a mão quando a ia abrir e o pudor que se quer conservar, mesmo dando; há também uma timidez, uma

(1) V. Nota C no fim do capítulo.

(2) Zarathustra, « Von der schenkenden Tugend », p. 114.

(3) *Op. cit.*, 1.^o cap. da 2.^a parte, « Das Kind mit dem Spiegel », p. 119.

hesitação, um sentimento doloroso, uma luta que se pretende adiar e protelar, para não impedir que o que quer afirmar continue afirmando. Está-se a ver que ele julgava preciso não toldar de tristeza o seu cântico de triunfante optimismo.

Na segunda parte do livro, a idéia vai tomando, porém, momento a momento, uma parte cada vez maior no pensamento de Zarathustra, até possuí-lo de todo e avassalá-lo.

Um dia, uns marinheiros que haviam arribado a uma ilha vulcânica, perto das Ilhas Afortunadas de Zarathustra, viram surgir no ar um fantasma, e ouviram uma voz pronunciar estas palavras: « É tempo! é mais que tempo! » ⁽¹⁾ Referida a visão a Zarathustra, este não sabe que pensar a tal respeito. Por que é que o fantasma gritou: « É tempo! é mais que tempo! Para que é então — mais que tempo? » ⁽²⁾

E Zarathustra viu uma grande tristeza vir sobre os homens. Os melhores de entre eles se enfastiavam das suas obras. Uma doutrina foi posta em circulação: « Tudo é vazio, tudo é igual, tudo foi! »; e de todas as colinas vinha o eco: « Tudo é vazio, tudo é igual, tudo foi! » ⁽³⁾. Não era a própria monotonia do eterno retôrno, expressa pela frase e sugerida pelo eco?

Zarathustra ouviu essas palavras lúgubres, e vagueou triste e aborrecido. « Em verdade, — disse ele aos seus discípulos, — pouco falta para chegar esse longo crepúsculo. Ah! que farei eu para o atravessar — salvando a minha luz? para que ela se me não apague nessa tristeza! É preciso que ela seja a luz dos mundos longínquos e das noites mais longínquas » ⁽⁴⁾. Numa palavra: é preciso que a sua confiança na vida seja bastante forte para poder resistir à prova a que a vai submeter. *Salvar a sua luz*, eis daí em diante o seu programa, a sua preocupação dominante.

Numa época de tristeza e de fadiga, Zarathustra teve um sonho, sonho tétrico e mau anunciador, assim parecia, pois que

(1) *Op. cit.*, « Von grossen Ereignissen », p. 191.

(2) *Ibid.*, p. 196.

(3) *Op. cit.*, « Der Wahrsager », p. 197.

(4) *Ibid.*, p. 198.

havia nêles esquifes, o castelo da morte, pancadas terríveis batidas em portas tumulares, mochos, loucos, borboletas enormes. Quem lhe dará a explicação desse sonho? A que o discípulo predilecto lhe apresenta não o satisfaz. Afinal «tudo virá a seu tempo». E olhando fixamente o discípulo que lhe explicara o sonho, «abanou a cabeça» (1).

De outra vez, falava êle da eficácia ou ineficácia da vontade em relação ao passado, e perguntava: «Quem lhe ensinará também ainda a querer para trás (*das Zurückwollen*, o querer reversivo)», quando, subitamente, interrompeu o seu discurso, «como alguém que fôsse tomado de extremo pavor». «Com os olhos aterrados, fitou os discípulos; o seu olhar penetrava, como se fôsse com setas, os seus pensamentos mais íntimos (*ihre Gedanken und Hintergedanken*). Mas, passado um momento, já êle estava de novo rindo, e disse serenamente: É difícil viver entre os homens, visto ser tão difícil calarmo-nos. Sobretudo para um tagarela» (2).

E a idéa cada vez ia tiranizando mais o seu espírito, conquistando-o nos seus momentos de mais silêncio e de maior solidão. A hora mais silenciosa disse-lhe um dia, na sua linguagem sem voz: «Tu sabe-lo, Zarathustra!» E perante o seu silêncio de terror: «Tu sabe-lo, Zarathustra, mas não o dizes!» E êle chorava e punha-se a tremer como uma criança, dizendo: «Ah! Eu bem o quisera, mas como posso fazê-lo? Isso está acima das minhas forças!» Por fim ela disse-lhe: «Ó Zarathustra, os teus frutos estão maduros, tu é que não estás maduro para os teus frutos! Deves, pois, voltar à solidão, para amadureceres ainda mais». Por isso êle abandona precipitadamente os seus discípulos, mas dessa vez «voltava sem alegria para a sua caverna». E despedindo-se dos discípulos: «Ah! meus amigos, eu tinha ainda alguma coisa a dizer-vos, tinha ainda alguma coisa a dar-vos! Por que é que a não dou? Serei eu então avarento?» E, ao dizer estas palavras, rompeu a soluçar... (3).

(1) *Ibid.*, p. 198-202.

(2) *Op. cit.*, «Von der Erlösung», p. 209.

(3) *Id.*, «Die stillste Stunde», p. 215, 216, 218 e 219.

Era meia noite, escreve Nietzsche logo no principio da terceira parte, quando Zarathustra se pôs a caminho, por cima da cumiada da ilha, para chegar de manhã bem cedo à outra costa: porque era ali que elle queria embarcar. À medida que subia a montanha, ia pensando « nas numerosas excursões solitárias que tinha feito desde a sua juventude, e quantas montanhas e cumiadas e cimos tinha já escalado ». « Eu estou agora — continuava elle — diante do meu último cume e do que por mais tempo me foi poupado. Ah! é preciso que eu siga o meu caminho mais difficil! Ah! comecei a minha viagem mais solitária! Quem é, porém, da minha condição, não escapa a semelhante hora, à hora que lhe diz: « Agora somente tu segues o teu caminho de grandeza! Cume e abismo — confundiram-se agora. Tu segues o teu caminho de grandeza: é agora o teu asilo o que até aqui se chamou o teu último perigo!... Tu segues o teu caminho de grandeza: ninguém aqui te rastreará as pisadas. Os teus próprios passos apagaram o caminho por trás de ti, e sobre elle está escrito: Impossibilidade » (1).

Seguia elle um atalho solitário da montanha, e o « espirito pesado », o seu demónio e o seu inimigo mortal, meio anão, meio toupeira, ia-lhe vertendo no cérebro, gôta a gôta, pensamentos de chumbo. Zarathustra subia, subia sempre, sonhando e pensando, mas tudo o oprimia. « Mas há alguma coisa em mim a que eu chamo coragem... A coragem é o melhor dos assassinos, — a coragem que ataca: ella acabará por matar a própria morte, porque diz: « Era isto a vida? Pois bem! Ainda uma vez mais! » Em tal sentença, porém, há muito toque de tambor (*ist viel klingendes Spiel*). Quem tiver ouvidos, que oiça ».

« Alto, anão! disse por fim Zarathustra. Ou eu ou tu! Mas eu sou o mais forte de nós ambos —: tu não conheces o meu pensamento abissal. Esse não o poderias tu suportar! » Mas no lugar em que tinham pasado havia por acaso um portão. E Zarathustra prosseguiu: « Olha esse portão, anão! Elle tem duas faces. Dois caminhos se encontram aqui: ninguém ainda os seguiu até

(1) *Op. cit.*, « Der Wanderer », p. 223-224.

o fim. Esta comprida rua que se dirige para trás : ela prolonga-se durante uma eternidade. E essa comprida rua que se dirige para diante — é outra eternidade. Eles contradizem-se, estes caminhos ; chocam-se um de encontro ao outro : — e é aqui, neste portão, que eles se encontram. O nome do portão está inscrito lá por cima : « Instante ». Mas, se alguém continuasse a seguir um deles — sempre mais além, sempre mais longe: crês tu, anão, que esses caminhos se haveriam de contradizer eternamente ? » ⁽¹⁾.

Max Nordau, um dos sequazes dessa escola de antropologia a que pertencem os Lombrosos e Garofalos, e que, na sua tão afamada *Degenerescência*, faz a crítica médico-literária de tantas sumidades da arte e da literatura do seu tempo, desde Ibsen e Wagner a Zola e a Maeterlinck, levando à conta de estigmas degenerativos as suas excentricidades de estilo e de doutrina, como elementos basilares para o diagnóstico duma « doença literária » da sua época, depois de transcrever as palavras que acabamos de extractar do *Zarathustra*, tem o seguinte comentário : « Sopremos a espuma de sabão ditas frases. Que dizem elas na realidade ? O instante fugitivo do presente é o ponto em que o passado e o futuro se tocam. Mas pode-se qualificar de pensamento esta banalidade que se impõe por si mesma ? » ⁽²⁾.

Mas será realmente o pensamento de Nietzsche essa vergonhosa banalidade, e, se há erro de pensamento, não estará ele noutra parte ? Evidentemente Nordau não compreendeu, ou fingiu não compreender. Nietzsche diz, é certo, que, no instante que vivemos, se cruzam dois caminhos diferentes : o do passado e o do futuro, — mas não se fica por aqui, de contrário teria realmente emitido uma tremenda banalidade, visto se apressar a acrescentar que, seguidos que fôsem esses dois caminhos até certa altura, reconhecer-se-ia que eles não constituiriam senão um único e mesmo caminho, pois assistir-se-ia em certo momento à repetição do momento presente (o portão). Se, no passo transcrito, no-lo não diz com toda a clareza, não se requiere grande argúcia para o

(1) *Id.*, « Vom Gesicht und Räthsel », p. 231.

(2) Max Nordau, *Dégénérescence*, trad. fr. de Dietrich, 1907, t. II, p. 311.

perceber: « crês tu, anão, que esses caminhos se haveriam de contradizer eternamente? » É, em verdade, queiram ou não queiram os doutores, pouco hábeis em hermenêutica, a idéa do eterno retorno já suficientemente declarada. Demais o anão murmurara logo desprezativamente, o que provava, que, a-pesar-de anão, era inteligente: « Tõda a rectidão mente, tõda a verdade é tortuosa, o próprio tempo é um círculo ».

Mas Zarathustra continuou — e o que êle vai dizer tiraria tõdas as dúvidas ao menos perspicaz:

« Considera êste instante! Dêste portão, que é o instante, corre para trás uma longa rua eterna: por trás de nós estende-se uma eternidade. Tudo o que entre tõdas as coisas pode acontecer, não deve já ter acontecido, já ter-se feito, já ter passado? E quando tudo já foi, o que pensas tu, anão, dêste momento? Não deve já também êste portão — ter sido? E não estão tõdas as coisas tão firmemente entrelaçadas ⁽¹⁾, que êste instante faz vir após êle tõdas as coisas vindouras? E portanto — êle próprio também? Porque tudo o que entre tõdas as coisas pode correr, nesta longa rua que de aqui sai — não deve mais uma vez correr? E essa vagarosa aranha que rasteja à luz do luar, e êsse próprio luar, e eu e tu, reunidos neste portão, cochichando sôbre coisas eternas — não devemos nós todos já aqui ter estado? — e voltarmos e correr, naquela outra rua que sai em frente de nós, essa longa rua lúgubre — não devemos nós voltar eternamente? »

Assim falava Zarathustra, e « com uma voz cada vez mais baixa, porque tinha medo dos seus próprios pensamentos ». De repente ouviu um cão uivar, com um uivo que êle já tinha ouvido, numa época muito recuada, « na sua mais longínqua infância ». E o cenário transformou-se: nem anão, nem portão, nem aranha. Apenas os rochedos selváticos, e, sôbre os rochedos, um homem que jazia por terra — um jovem pastor que se estorcia em convulsões, com as feições alteradas e uma serpente negra pendendo-lhe da boca. Zarathustra pôs-se a puxar pela serpente, mas em

(1) « Und sich nicht solchermassen fest alle Dinge verknotet ». Notar a analogia com as expressões estóicas.

vão! Então qualquer coisa gritou de dentro d'ele: « Morde! Morde! Arranca-lhe a cabeça! Morde! » O pastor pôs-se a morder como o grito lhe aconselhava, cuspiu para longe de si a cabeça da serpente, e levantou-se transformado. Já não era pastor, já não era homem — ria com um riso que não era o riso dum homem.

Quando, passados dias, Zarathustra atingiu a outra costa da ilha e se fez ao mar, contou aos marinheiros a sua visão e, terminada a narrativa, exclamou: « Adivinhei-me este enigma que presenciiei; explicai-me a visão do mais solitário! Porque foi uma visão e uma previsão: — o que foi que eu vi em alegoria? E quem é aquêle que deve vir? Quem é o pastor a quem a serpente entrou na garganta? Quem é o homem a quem tudo o que há de mais pesado e de mais negro ⁽¹⁾ se lhe atravessará na garganta? » ⁽²⁾.

Com tais enigmas e tais amarguras no coração — sempre dominado pela idéa do retorno, já então expressa, mas cujo alcance moral ainda não tivera a coragem de medir — Zarathustra passou o mar. E a necessidade de sondar a profundidade de aquêle pensamento cada vez aparecia mais intante ao seu espírito. É mister que ele se furtasse à sua ventura e se ofereça a tôdas as desgraças — « para sua última prova e seu último exame de consciência ». « E, na verdade, era tempo que eu partisse; e a sombra do viajante, e o mais longo espaço de tempo e a hora mais silenciosa, — todos eles me diziam: « É mais que tempo! »... Mas eu não os ouvia: até que por fim o meu abismo entrou de revolver-se e o meu pensamento me mordeu. Ah! pensamento abissal (*abgründlicher Gedanke*), tu que és o meu pensamento! Quando acharei eu forças para te ouvir excavar e não mais tremer? Ainda me não atrevi a chamar-te ao de cima: já me tem bastado o trazer-te comigo! Ainda não fui assaz forte para a última audácia e a última temeridade do leão! Bem terrível me foi sempre o teu pêso: mas um dia tenho que achar a força e a voz do leão para te trazer à superfície! » Aproxima-se, pois, a hora da luta suprema de Zarathustra... ⁽³⁾.

(1) Assonância: *Schwerste, Schwärzeste*.

(2) *Op. cit.*, « Vom Gesicht und Räthsel », p. 231-234.

(3) *Id.*, « Von der Seligkeit wider Willen », p. 225, 237-238.

Em quâsi todos os discursos da terceira parte se podem descobrir alusões ao eterno retôrno. No hino que o profeta entoia antes do romper do sol, já afirma que entre êle e o céu há isto de comum — o dizer *sim* e *amen* de uma maneira enorme e ilimitada. E já se faz ouvir o motivo do Canto de embriaguez, da quarta parte: « O mundo é profundo, e mais profundo do que pensava o dia » ⁽¹⁾. « No Monte das Oliveiras », outra alusão, mais clara ainda ⁽²⁾. Quando, depois de atravessar muitos povos e cidades, Zarathustra regressa à sua solidão, e se põe a recordar, lembra também as palavras da hora mais silenciosa ⁽³⁾. Em « Dos três males », Zarathustra, em sonhos, pesa o mundo, porque êle é finito ⁽⁴⁾. E quando, rodeado de velhas tábuas despedaçadas, vai escrevendo as novas tábuas do futuro, ainda então o pensamento do retôrno se impõe ao espirito do profeta ⁽⁵⁾.

Mas a hora suprema da luta aproxima-se. Nada a pode já esquivar. Uma manhã, pouco depois de voltar à sua caverna, Zarathustra saltou da cama como louco e pôs-se a barafustar e a gesticular, como se outro estivesse deitado no seu leito e o não quisesse abandonar. E pronunciou estas palavras: « A pé, pensamento abissal, surge das minhas profundezas ! Eu sou o teu canto de galo e a tua aurora matinal, verme adormecido: arriba ! arriba ! A minha voz há-de acabar por acordar-te !... Porque eu quero ouvir-te !... E uma vez acordado, acordado ficarás para sempre ! Não é meu costume despertar do seu sono bisavós para lhes dizer — que continuem a dormir !... Sou eu, Zarathustra, o afirmador da vida, o afirmador do sofrimento, o afirmador do círculo — sou eu que te chamo, a ti, o mais abissal dos meus pensamentos ! Feliz de mim ! Tu vens, — eu oiço-te ! O meu abismo *fala*, voltei para a luz a minha última profundez ! Feliz de mim ! Vem ! Dá-me a mão... Ah ! deixa-me ! ah ! ah !... que aborrecimento ! que aborrecimento ! que aborrecimento !... ai de mim ! »

(1) *Op. cit.*, « Von Sonnenaufgang », p. 241 e 244.

(2) *Id.*, « Auf dem Ölberge », p. 254-255.

(3) *Id.*, « Die Heimkehr », p. 270.

(4) *Id.*, « Von den drei Bösen », p. 274-275.

(5) *Id.*, « Von alten und neuen Tafeln », p. 289-290.

Mas mal Zarathustra tinha pronunciado estas palavras, caiu por terra como morto e como morto ficou durante muito tempo. Quando tornou a si, estava pálido e tremia todo. Deixou-se ficar deitado, e durante sete dias não quis comer nem beber. Era a grande crise, o grande sofrimento. Vencê-los-ia Zarathustra? Amará êle bastante a vida para triunfar, a-pesar-de tudo, e querer o eterno recomêço de tôdas as coisas? Terá êle força suficiente para continuar afirmando, no meio da universal monotonia, — para ver um diadema resplendente no eterno círculo vicioso?

Ao sétimo dia, despertou da sua prostração, e os seus animais perguntaram-lhe: « Não veio a ti nova certeza, uma certeza densa e cheia de fermento? » Ah! êles bem sabem qual ela é: « Tudo vai, tudo volta; eternamente rola a roda da existência. Tudo morre, tudo refloresce; eternamente corre o ano da existência... Eternamente fiel a si mesmo se conserva o anel da existência. A cada instante começa a existência; em tórno de cada *aqui* gira a bola *acolá*. O centro está em tôda a parte. O caminho da eternidade é tortuoso ». « Oh! que espertos que sois, ó realejos! — respondeu Zarathustra. — Como sabeis o que se devia cumprir nestes sete dias: — e como o monstro se me introduziu na garganta, para me sufocar! Mas duma dentada cortei-lhe a cabeça e cuspi-a para longe de mim... O enorme aborrecimento do homem, — era êle que me sufocava e se me tinha introduzido na garganta ⁽¹⁾; e era o que predissera o adivinho: « tudo é igual, nada vale a pena, o saber sufoca ». Um longo crepúsculo se estendia em frente de mim, uma tristeza, um aborrecimento mortal, que dizia bocejando: « Eternamente voltará o homem de que estás aborrecido, o homem pequeno... Os meus suspiros inclinavam-se sôbre todos os túmulos humanos e não podiam mais largá-los...: « Ah! o homem voltará eternamente! o homem pequeno voltará eternamente! E eu vira-os em tempo a ambos nus, ao maior dos homens e ao mais pequeno dos homens: demasiadamente parecidos um com o outro, — demasiadamente humanos, mesmo o maior! « Demasiadamente pequeno o maior! » — era

(1) Eis aqui a decifração do enigma anteriormente proposto.

êsse o meu aborrecimento do homem! E o eterno retôrno, mesmo do mais pequeno! — foi êsse o meu aborrecimento de tãda a existência!»

Parece que cessaria aqui Zarathustra de ser o profeta do eterno retôrno, para passar a ser o grande adversário e o grande desprezador do eterno retôrno. Mas os seus animais interromperam-no: empunhasse antes êle uma lira, uma nova lira! « Para os teus novos cantos é necessária uma nova lira. Canta, ó Zarathustra, cura com novos cantos a tua alma, para que suportes o teu grande destino ⁽¹⁾, que não foi ainda o destino de ninguém! Porque os teus animais sabem bem, ó Zarathustra, quem tu és e o que hás-de vir a ser! *Tu és o profeta do eterno retôrno* (« du bist der Lehrer der ewigen Wiederkunft »), — é êsse agora o teu destino!... Vê, nós sabemos o que ensinas: que tãdas as coisas voltam eternamente e nós com elas, e que já existimos uma infinidade de vezes, e tãdas as coisas connosco. Ensinas que há um grande ano do devir, um monstro de grande ano ⁽²⁾: que, como uma ampulheta, êle se deve voltar sempre de novo, para correr e se escorrer de novo; — de maneira que todos êsses anos são idênticos uns aos outros ⁽³⁾, tanto nas coisas maiores como nas menores, de modo que nós próprios em cada grande ano seremos como agora somos, nas coisas maiores como nas mais pequenas... E se quisesses agora morrer, ó Zarathustra, vê, sabemos também como falarías a ti próprio: — Agora morro e desapareço, e dentro de um instante nada serei. As almas são tão mortais como os corpos ⁽⁴⁾. Mas há-de voltar a rêde das causas em que estou enredado, — ela me tornará a criar! Eu próprio faço parte das causas do eterno retôrno ⁽⁵⁾. Eu voltarei, com êste sol, com esta terra, com esta águia, com esta serpente, — não para uma vida

(1) Lembra o «Poète, prends ton luth» de Musset, e o «Faze da tua dor um poema» de Goethe.

(2) «Du lehrst, dass es ein grosses Jahr des Werdens gibt, ein Ungeheuer von grossem Jahre».

(3) «So dass alle diese Jahre sich selber gleich sind».

(4) «Die Seelen sind so sterblich wie die Leiber».

(5) «Ich selber gehöre zu den Ursachen der ewigen Wiederkunft».

nova, ou uma vida melhor ou uma vida semelhante; — voltarei eternamente para esta mesma e idêntica vida... afim de ensinar de novo o eterno retorno de todas as coisas, — afim de proclamar de novo a palavra do grande Meio-dia da terra e dos homens, a-fim-de ensinar de novo aos homens o Superhomem » (1).

Assim saiu triunfante da terrível crise o afirmador Zarathustra. Assim ele disse *amen* ao eterno retorno, assim ele aceitou a infundável repetição da existência, não propriamente como um Moralista, mas como um Artista, que à inteligibilidade e à plena grandeza das concepções escatológicas do cristianismo e da verdadeira moral religiosa, substitui o gozo, a ebriedade das emoções estéticas, do espectador e do contemplador. Ele tinha descoberto um sentido da vida, fizera do círculo da existência um colar de eterna beleza. E na beleza encontrara a justificação da vida. Ele quebrara o « encanto » da morte, dera eternidade ao momento fugaz. Já nada nem ninguém, já nenhum escrúpulo da própria consciência seria capaz de o impedir de afirmar, aceitar e abençoar a vida. Acabara o drama; evitara-se para sempre a tragédia; ia começar o ditirambo. Como, após uma tempestade, tudo parece regorgitar de seiva e dançar na alegria, assim também, depois dessa crise e dessa luta, o seu espírito se sente rejuvenescido. E são então os hinos opulentos, de um lirismo transbordante e magnífico. « Ó minha alma, eu ensinei-te a dizer « hoje » como « outrora » e « em tempo », e sobre todo aqui e ali e acolá a dançar a tua roda. Ó minha alma, eu dei-te nomes novos e brinquedos policromos, eu chamei-te « destino » e « circunferência das circunferências » e « cordão umbilical do tempo » e « sino cerúleo » (2). No « Outro canto da dança », a Vida diz-lhe que ele lhe não é suficientemente fiel, e que sabe que pensa em a deixar dentro de pouco tempo. « Há um velho sino pesado, muito pesado: ele ressoa de noite, e os seus sons vão até a tua caverna: — quando ouves esse sino dar a hora da meia-noite, tu

(1) *Op. cit.*, « Der Genesende », p. 314-323.

(2) « Umfang der Umfänge », « Nabelschnur der Zeit », « azurine Glocke ». *Op. cit.*, « Von den grossen Sehnsucht », p. 324 e 325.

penhas em deixar-me entre a uma hora e a meia-noite — tu pensas nisso, Zarathustra, eu sei que vais em breve abandonar-me! » « Sim, respondeu Zarathustra hesitando, mas sabes também... », e segredou-lhe qualquer coisa ao ouvido, qualquer promessa encantadora de novo encontro, nas emaranhadas madeixas, nos tufoes espessos dos seus cabelos louros. « Tu sabes isso, ó Zarathustra? Pois ninguém o sabe... » E de-repente surge, com o bater da meia-noite, o motivo misterioso do Canto de embriaguez ⁽¹⁾.

O terceiro Zarathustra fecha depois por mais um hino em honra da Vida imortal, do anel, do retôrno, da eternidade de tôdas as coisas. É intitulado o « Canto do *sim* e do *amen* ». « Oh! como não serei eu ébrio de eternidade, ébrio do nupcial anel dos anéis (*Ring der Ringe*), — o anel do retôrno? Nunca encontrei a mulher de que quisesse ter filhos, a não ser esta mulher que eu amo: porque eu amo-te, ó Eternidade! *Porque eu amo-te, ó Eternidade!* » ⁽²⁾.

Na quarta parte, enfim, depois de alguns discursos em que a idéa do retôrno é mais ou menos claramente expressa ⁽³⁾, o velho profeta reúne os homens superiores e o mais feio dos homens, junto da sua caverna, « na noite fresca e cismática », em que se vê rebrilhar « a grande lua redonda e as cascatas argêntas ». Vai dizer-lhes o grande segredo da Vida. A própria noite o parece escutar. Fâ-lo de uma forma velada e misteriosa, como se falasse de alguma coisa ao mesmo tempo religiosa e terrível, de uma verdade que apenas pudesse ser dita, balbuciada, ao ouvido dos iniciados. « Ó homens superiores, aproxima-se a meia-noite: vou, pois, dizer-lhes alguma coisa ao ouvido... com tanto segredo, tanto temor, tanta cordialidade... Silêncio! Silêncio! Ouvem-se muitas coisas que se não ousam dizer durante o dia; mas agora, que o ar é mais puro, que o ruído dos vossos

(1) *Id.*, « Das andere Tanzlied », p. 331-333.

(2) *Id.*, « Die sieben Siegel, oder das Ja-und Amen-Lied », p. 334-339.

(3) Ela forma, nomeadamente, o assunto da canção do Encantador (« Der Zauberer », p. 366-370).

corações se calou, êle também, — agora as coisas falam e ouvem-se... A hora vem, a hora em que tiritio e em que gelo, que pergunta, pergunta, pergunta: « Quem tem coragem bastante para isso? Quem tem que ser o senhor da terra? Quem quer dizer: assim é preciso que correis, grandes e pequenas correntes! » — A hora aproxima-se; ó homem, homem superior, tem cuidado! êste discurso é para os ouvidos subtis, para os teus ouvidos... A dor diz: « Passa! Vai-te, dor! » Mas tudo o que sofre quer viver, para se tornar maduro e alegre e cheio de desejos, — cheio de desejos do que é mais longínquo, mais alto, mais claro... « Eu quero herdeiros, assim fala tudo o que sofre, eu quero filhos, não me quero a mim ». — Mas a alegria não quer nem herdeiros nem filhos, — a alegria quer-se a si mesma, quer a eternidade, quer o retórno, quer tudo o que se assemelha eternamente... Dissestes já porventura *sim* a uma alegria? Oh! meus amigos, então tendes dito também *sim* a tôdas as dores. Tôdas as coisas estão encadeadas e entrelaçadas, tôdas as coisas são amorosas! (1) Quisestes já porventura que uma vez fôsse duas vezes, dissestes já porventura: Tu agradas-me, ventura! momento! instante fugaz!? Assim tereis querido que tudo volte! — *tudo* de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, entrelaçado, amoroso (2), oh! é assim que vós tereis *amado* o mundo, vós que sois eterno, vós o amais eternamente e para sempre, e dizeis também à dor: desaparece, mas volta! Porque tôda a alegria quer a eternidade — tôda a alegria quer a eternidade de tôdas as coisas, quer mel, quer fel, quer uma meia-noite de embriaguez, quer tûmulos, quer a consolação das lágrimas derramadas sôbre os tûmulos, quer um crepúsculo doirado, — o que não quer a alegria!... Aprenderam agora o meu canto? Adivinharam o que êle quer dizer? Pois bem! Vamos! Homens superiores, cantai o meu canto, cantai-o em roda! Cantai agora vós mesmos o canto, cujo nome é « mais uma vez », cujo sentido

(1) « Alle Dinge sind verkettet, verfädelt, verliebt ». É ainda o solidarismo, o totalismo estóico, como se faz ver na *Nota F*.

(2) As mesmas expressões acima citadas.

é « em tãda a eternidade » ! — cantai, ó homens superiores, cantai em roda o canto de Zarathustra (1).

« Ó homem ! tem cuidado !
 « Que diz a meia-noite profunda ?
 « Eu dormia, eu dormia, —
 « Dum sono profundo eis-me acordado —
 « O mundo é profundo,
 « E mais profundo do que pensara o dia,
 « Profunda é a sua dor, —
 « A alegria mais profunda ainda que o sofrimento :
 « A dor diz : Passa !
 « Mas tãda a alegria quere a eternidade,
 « Quere a profunda, a profunda eternidade ! »

E assim, depois das dozes badaladas do sino que dá a hora da meia-noite, badaladas que fazem como que o eco de cada um dos versos e partem dum velho sino que viveu mais do que qualquer homem e contou já as palpitações dolorosas dos corações de nossos pais, — dum sino a quem já tãdas as dores dilaceraram o próprio coração, — e depois de afirmada a verdade suprema que Zarathustra tinha para dar aos homens superiores,

...Alle Lust will Ewigkeit,
 Will tiefe, tiefe Ewigkeit !

termina êsse estranho canto de embriaguez, a que Nietzsche soube dar um tão soberbo lirismo e um acento tão perturbante (2).

Qual a exacta significação destas palavras de Nietzsche ? O que há no fundo desta poesia misteriosa ? Max Nordau, depois de transcrever de *Zarathustra* pouco mais ou menos o trecho que deixámos inserto, faz êste comentário : « E o sentido desta louca borrasca de palavras remoinhantes ? *É que se deseja um fim à*

(1) No original, « Zarathustras Rundgesang ». Nietzsche emprega de-certo « Rundgesang » para evocar o círculo, a roda do tempo, o retôrno. À letra seria : « Cantai o canto-de-roda de Zarathustra ».

(2) Esta transcrição é constituída por várias passagens do capítulo « Das trunkene Lied », p. 461-471.

dor, a duração à alegria! É esta espantosa descoberta que Nietzsche expõe nessas frases dementes!» (1). O apanhado que Nordau fez no «Canto de embriaguez», de Nietzsche, é algo diferente do que atrás deixámos, mas não tanto que nêle se não encontre também o passo seguinte: «E dizeis também à dor: desaparece, mas volta! Porque tóda a alegria quer — a eternidade. Tóda a alegria quer a eternidade de tódas as coisas, quer mel, quer fel, quer uma meia-noite de embriaguez, quer tómulos, quer a consolação das lágrimas derramadas sôbre os tómulos, quer um crepúsculo doirado — o que não quer a alegria!» É evidente que Nietzsche não exprimiu aqui o banal pensamento de que se quer um fim à dor, a duração à alegria, mas que a alegria quer tudo, mesmo a dor (o sofrimento, o fel, os tómulos — o que não quer a alegria!), pois que ela é, essencialmente, uma afirmação de vida. De facto, ela é, por sua natureza, eminentemente «afirmativa» (o termo alemão *Bejahung* exprime ainda melhor esta afirmação e esta adesão) e «repetitiva», — ela diz *sim* e *uma vez mais* e *por tóda a eternidade*. Um conhecido filósofo dinamarquês contemporâneo (2) refere-se assim ao «Canto da meia-noite» (3): «Nietzsche exprime aqui sob uma

(1) Max Nordau, *Dégénérescence*, trad. fr. de Dietrich, 7.^a ed., 1907, t. II, p. 313. Note-se que este e o passo atrás mencionado, em que Nietzsche exprime idéas que não são, positivamente, as de tóda a gente, mas que Nordau também não quis compreender, são os únicos exemplos que este cita para provar que muitas das opiniões de Nietzsche são «lugares comuns, enfeitados como caciques com coroas de penas, anel no nariz e tatuagens, de tão baixa espécie, que um colegial se envergonharia de os empregar num exercício escrito da sua classe». O eterno retórno um lugar comum, era o que não se tinha ainda descoberto.

(2) Referimo-nos a Höffding, *Philosophes contemporains*, trad. fr. de Tremesaygues, 2.^a ed., 1908, p. 166.

(3) Todavia Höffding, seja dito de passagem, confunde o «Canto da meia-noite» da 4.^a parte do *Zarathustra*, que é realmente intitulado «Das trunkene Lied», com o «Canto da noite» («Das Nachtlied») da 2.^a parte, que abre por estas palavras: «É noite: eis que falam mais alto tódas as fontes borbotantes. E a minha alma, ela também, é uma fonte borbotante» (p. 153). É a êsse canto, e não ao da 4.^a parte, como pretende Höffding, que Nietzsche chama «o mais solitário que foi ainda composto», e foi êsse que

forma poética a velha teoria biológica do sentimento do prazer como expressão da força e do progresso da vida. Em todo o movimento de prazer vê ele uma vontade de conservação e de continuação da vida » (1).

IV

Temos, porém, de examinar as coisas mais de perto, para as podermos ver em toda a sua complexa integridade. E, antes de mais, permita-se-nos uma prévia explanação.

Dissemos anteriormente que no *Zarathustra* havia um poema, e um poema musical. Digamos agora que há também um *drama*, pois que a doutrina do eterno retôrno constitue, de facto, uma aventura espiritual dramatizada. Dêsse drama extraímos nós, por assim dizer, o *conto*, a narrativa (à maneira de aquêles *tales from* que se têm tirado da obra de alguns dos mais célebres dramaturgos), seguindo no relato da aventura a linha axial, a directriz do eterno retôrno. Esse conto, romance, drama, ou como lhe queiram chamar, apresenta algumas dificuldades e contradições no texto do *Zarathustra*. A primeira alusão que se lhe faz, embora ainda não explícita (a do « Von den schenkenden Tugend »), é já optimista: a idéa do retôrno brilha aí como uma esperança. Só depois é que sobrevém o rebate pessimista (êle é o « pensamento abissal », êle é o « verme adormecido »), os aborrecimentos, o receio de que êle venha a pôr em risco o seu optimismo, o

o filósofo escreveu numa noite de Maio de 1883, em Roma, numa *loggia* da praça Barberini (*Ecce Homo*, in *Werke*, vol. xv, p. 92). Isto mesmo é confirmado por sua irmã no « Die Entstehung von *Also sprach Zarathustra* », datado de 1923, que precede a edição de 1925. Devo ainda acrescentar que o termo *prazer* seria preferível substituí-lo pelo de *alegria*.

(1) É também, com pouca diferença, o juízo expresso pelo dr. Vaihinger: « êle prega, a despeito de todas as dores, o « triunfo da vida », especialmente no célebre « Canto da meia-noite », o « Canto de embriaguez », cujo sentido reside na jubilosa aceitação da dor universal (*des Weltwehs*). (Dr. Hans Vaihinger, *Nietzsche als Philosoph*, 3.^a ed., 1905, p. 63).

desejo de adiamento, de protelar o exame aprofundado da questão; até que (não podendo mais diferir a luta) a crise, que se arrastava desde algum tempo numa série de alternativas, entre os maiores júbilos e os maiores terrores, entre períodos de exaltação e de depressão, desfecha no *déclanchement* ditirâmico dos hinos da 3.^a e 4.^a partes, dum lirismo generoso e transbordante. São assim reconhecíveis três fases na atitude de Zarathustra perante o eterno retorno: um optimismo prévio, como o fruto duma descoberta de que se não mediu ainda todo o alcance, um simples pressentimento; um pessimismo intercalar, quando se lhe notou a possibilidade de perspectivas menos felizes; e, por fim, um optimismo definitivo, ao ter sido encontrado um *modus vivendi*, um possibilismo da teoria, no ambiente e na atmosfera das outras doutrinas zarathústricas.

Dito isto, poderia agora acrescentar que todo o *Zarathustra* e o « conto » do eterno retorno, que aparece como o veio, a corrente de fundo determinadora do desenvolvimento de todo o poema, me parecem confluir para o *Canto de embriaguez* da 4.^a parte, onde vêm como que desaguar e desabrochar tôdas as correntes e florações poéticas do « mito » retornista, elaboradas nas três partes anteriores, e que deve assim ser considerado como o fecho e desenlace de tôda a « história » precedente. É essa a expressão máxima da filosofia « zarathústrica ». Estes « cânticos » de Zarathustra, e particularmente o « Canto de embriaguez », são transposições poético-filosóficas de estados dionisiacos; num doente, tôda a obra poderia ser naturalmente interpretada como um acesso de euforia; num propinador de venenos, como um filtro ou elixir mágico, donde extravasasse, de momento a momento, a *libido* das formas e das côres, dos perfumes e dos ritmos. O livro tomou o nome persa de *Zarathustra*; poderia também ter tomado o helénico de *Dionysos*. Inculcando-se como o mestre e o profeta do Eterno Retorno, Nietzsche a si mesmo passou o certificado de « o último discípulo do filósofo Dionysos ». Donde se conclue que se, num catálogo ordenado pelas formas expressionais, a obra deveria ser catalogada, segundo os próprios dizeres do seu autor, sob a rubrica *Música*, se poderia sustentar com segurança que, se êsse catálogo fôsse ordenado em relação aos sentimentos, aos

motivos, ao fundo psicológico da sua própria trama, seria sob a rubrica *Libido* que a teríamos que inserir. *Zarathustra* é um momento capital da *libido* sob as suas três formas: da *libido sciendi* (do que ele chama ali o espírito de veracidade e de visão plena do real), como Sábio e Augure; da *libido dominandi* (o que ele viria a chamar depois a *vontade de poder*), como Chefe; da *libido sentiendi* (que exprime muitas vezes com o nome de *Sehnsucht*), das emoções estéticas, do sentimento da natureza, da saudade, enfim, de todas as manifestações do sensibilismo, como Artista: Poeta, Cantor e Músico. Prende-se à mesma raiz voluptuária, ao mesmo *pathos*, que o *Tristan und Yseut* de Wagner e o *Il Piacere*, *Il Fuoco* e *Il Trionfo della Morte* de d'Annunzio.

Se chamarmos Eudemonismo, como é corrente na linguagem técnica dos filósofos, ao carácter comum de todas as doutrinas éticas que põem como fim supremo da vida a felicidade, e Hedonismo, pelo contrário, ao de todas as que põem esse fim na consecução do simples prazer, sentimo-nos autorizados a sustentar que *Zarathustra* (não dizemos Nietzsche) representa, nesta orientação, uma atitude tão radicalmente hedonista que, posta em confronto com ela, a do epicurismo grego e latino, de Epicuro, de Lucrecio, de Horácio e de Vergílio, não passa duma honesta moral burguesa « moderantista », de pessoas comedidas e parcias, que se contentavam em filosofar, *inter amicos*, nos jardins de Atenas, ou em compor e recitar os seus versos de oiro *sub tegmine fagi*.

Escrevemos: *Zarathustra*; e acrescentámos: não dizemos Nietzsche. É que, de facto, em todo o conjunto da sua obra, há tantas atitudes e tantos pontos de vista contraditórios — e entre essas atitudes e pontos de vista, também, certamente, o imoralismo estético de *Zarathustra* (pode-se dizer que não é Nietzsche, mas *Zarathustra*, que é o verdadeiro imoralista: Nietzsche calunia-se um pouco a si próprio, chamando-se imoralista, como o faz, sem mais forma de processo), que não nos podemos referir, de justiça, a uma ética ou a um imoralismo de Nietzsche, pois lhe conhecemos, desde a *Gaia Scienza* e o *Zarathustra* até a *Vontade de poder*, umas poucas de éticas e de « imoralismos » — e, ao lado do Estetismo e do Verismo radicais do seu poema, o mais radical voluntarismo que ainda foi formulado pela boca dum homem.

Assim, ao lado do Sensibilismo e da Volúpia, do apologista inspirado da Jovialidade « báquica », há também o apóstolo da austeridade e da dureza — duma dureza quási católica, e o que é mais, por vezes, mesmo cristã ⁽¹⁾.

Do que temos dito se infere que não julgamos que, no inventário, no cômputo final e integral que haja a fazer da obra de Nietzsche, se não tenha a contar com o *Zarathustra*. Não poderíamos pensar isso duma obra que o seu autor considerava como a sua obra magistral, e sobre a qual a irmã do poeta-filósofo, recolhadora e herdeira do seu pensamento, se pronunciou nestas palavras: « O *Zarathustra* é a obra mais pessoal de meu irmão, a história das suas experiências íntimas, das suas amizades, dos seus ideais, dos seus êxtases, das suas decepções e dos seus sofrimentos mais amargos. Acima de tudo, porém, nêle se eleva, transfigurada, a imagem das suas mais altas esperanças, dos seus propósitos mais longínquos » ⁽²⁾. Não poderíamos pensar isso dum livro de que essa mesma irmã, noutro passo, nos fala nestes termos: « Mas, antes de tudo, o próprio *Zarathustra* é por êle assinalado como o tipo do Superhomem » ⁽³⁾. E do qual êle mesmo escreveu: « Na minha obra, o meu *Zarathustra* tem um lugar à parte. Com êle fiz à humanidade o mais belo presente que lhe foi ainda feito. Esse livro... não é só o livro mais alto que existe

(1) É de notar que, quando nos referimos aqui a *imoralismo*, não tomamos a palavra no particular significado que, a meu ver, imprópriamente, lhe dava o pensador de Sils Maria, como nova tabela de valores, oposta à tabela de valores do cristianismo, e portanto revolucionária em relação à moral tradicional. Há o direito de falar em imoralismo, nesse sentido, quando se erige e reclama a primazia para uma dada tábua de valores? Pois esses valores não são valores morais, pelo menos supostos como tais? Sob a nossa pena, *imoralismo* significa tam-sòmente um conjunto de concepções, um programa de vida e uma moral, que se opõem ao que, de todos os tempos, se chamou a *moral*, quere dizer, uma disciplina interior refreadora, e não lisonjeadora, dos instintos. Neste sentido, pode-se dizer que houve em Nietzsche um imoralista — e também, como já afirmámos e faremos ver mais adiante, um moralista.

(2) Elizabeth Förster-Nietzsche, «Die Entstehung von *Also sprach Zarathustra*», na ed. de 1925, Leipzig, desta obra de Nietzsche, p. [ix].

(3) *Ibid.*, p. xii.

— o conjunto de factos que constitue o « homem » acha-se *abaixo* dêle, a uma distância enorme —, é também o mais profundo, nado da mais secreta abundância de verdade, poço inexgotável ao qual nenhum balde desce, sem voltar à superfície transbordante de ouro e de bondade » (1). E ainda isto: « Nunca se me perguntou, mas dever-se-me-ia perguntar, qual a exacta significação que, na minha boca, na boca do primeiro imoralista, tem o nome de Zarathustra... Zarathustra foi o primeiro a ver na luta do bem e do mal a mola real da engrenagem das coisas; e a transposição da moral em metafísica, como força, causa e fim em si, é obra sua. Mas essa pergunta era, de-facto, já a resposta. Zarathustra deu origem a êste erro fatal, a moral; deveria ser portanto também o primeiro a reconhecê-lo. Não só êle tem aqui uma maior e mais larga experiência do que qualquer outro pensador — tãda a história é já a refutação experimental de aquela pretensa lei da « ordem moral do mundo », — mas, o que é mais, Zarathustra é verídico como nenhum outro pensador. Só a sua doutrina tem a veracidade como a suprema virtude. É a atitude inversa da poltronaria dos « idealistas », que fogem diante da realidade. Zarathustra tem mais bravura no corpo que todos os filósofos juntos. Dizer a verdade... é a virtude persa. Não me entendem? A capitulação (*Selbstüberwindung*) da moral ante a verdade, a capitulação do moralista ante o seu contrário — ante mim —, eis o que significa, na minha boca, o nome de Zarathustra » (2).

Quere dizer: Zarathustra é a capitulação da moral ante os valores de verdade; dos fins humanos em face da Ciência, da Filosofia, da Metafísica, e, poderíamos acrescentar por nossa conta, da Estética; dos valores práticos de acção, *realistas*, pois, nesse sentido, perante a atitude *idealista* (no sentido ético do termo), — desprendida, desinteressada, espectacular, do Artista e do Filósofo —; numa palavra, é a « demissão da moral » (3). É uma atitude de Esteta, não de homem de acção: singular contra-

(1) *Ecce Homo*, « Prefácio », 4.

(2) *Id.*, « Por que é que eu sou uma fatalidade », 3.

(3) V., no fim do capítulo, *Nota D.* — A palavra é de Faguet (título de uma obra publicada por 1911).

dição na bôca do *pragmatista* Nietzsche, ou antes, do autor da *Vontade de poder*, de aquêle que quási sempre, através de tôda a sua obra, e mesmo aqui, em outros passos do *Zarathustra*, nos apresenta a vontade como o valor supremo, na bôca do filósofo que emprega mais vezes a palavra *vontade* que todos os outros filósofos juntos, que a repete insaciavelmente, como se estivesse ébrio dela, de aquêle mesmo pensador que em outros pontos dessa obra nos aparece movido pelo interêsse exactamente oposto, de fazer capitular a ciência e a verdade em face dos fins, dos valores e dos imperativos vitais da acção. Mais adiante, ao tratarmos das contradições entre a teoria do eterno retorno e o conjunto do pensamento nietzscheano, entraremos no âmago da floresta emaranhada da sua filosofia contraditória, e teremos então ocasião de desenvolver devidamente este ponto. De momento, basta apenas que fixemos esta idéa: que Zarathustra está em contradição com Nietzsche, Zarathustra e Nietzsche em contradição consigo próprios, o conjunto da sua obra em contradição com a sua obra « mais pessoal », e o seu *Hauptgedanke* em contradição com todos ou quási todos os seus outros pensamentos. E ainda esta outra idéa: que, no conjunto da sua obra, tão plurifacetada, tão multicolor e tão diversa, Zarathustra representa (na medida em que pode haver unidade num momento da especulação nietzscheana) o ponto de vista, a direcção *idealista*, científica, verista, objectiva, estética, espectacular, — a do observador, do contemplador, do espectador inerte e desinteressado, mas gozoso, diante da realidade, em que não manobra uma única mola, real ou não, da engrenagem das coisas, mas que o arrasta, o extasia — e que regista. O filósofo da veracidade está assim em guerra com o filósofo da vontade de poder.

Simplesmente, a esta atitude essencialmente *idealista* apraz-lhe êle dar o nome de *realista*, no sentido de objectiva, de indagadora e pesquisadora de todos os escaninhos, tôdas as subtilezas, todos os complexos e tortuosos labirintos do real. Como um valente, quer receber a lufada do real em plena face. Por isso o não-realista, neste sentido, é poltrão ⁽¹⁾. « Ce qu'il y a de terrible

(1) V. Nota E, no fim do capítulo.

quand on cherche la vérité, c'est qu'on la trouve », — dizia o paradoxal Remy de Gourmont. « Et c'est ce qu'il y a de beau et de grand », podia acrescentar o não menos paradoxal Nietzsche. Mesmo em procurá-la já havia para ele grandeza, já nisso estava a marca dum espírito livre.

Com a minha asserção anterior, quis, portanto, apenas significar, desde já, que na obra do solitário de Engadina, a « moral » e a « profecia » zarathústrica representam tam-sòmente um aspecto da multimoda, polimórfica, vária doutrinação de Nietzsche, cheia de pontos de vista contraditórios e de acentos e tons diversíssimos, — estrada sinuosa, cheia de curvas e contracurvas, mostrando-nos os horizontes mais diversos, vasto mar encapelado onde vêm desaguar os mais diversos rios da intelecção. Com isto não quero dizer que em Nietzsche não haja nenhuma unidade de pensamento, nenhum centro de gravidade, nenhuma *constantes*, e que tãda a sua doutrinação seja absolutamente caleidoscópica. Não; adiante veremos que também tal idéa não seria exacta; quero dizer apenas que se, para ele, o filósofo é o homem que não é indiferente ao sim e ao não, ele muitas vezes disse *sim* onde tinha dito *não*, e *não* onde tinha dito *sim*, quando não disse *sim* e *não* ao mesmo tempo. Se preguntarmos agora por que é que o filósofo julgou dever dar ao seu protótipo do « espírito de veracidade » o nome do epónimo persa, encontraremos a explicação disso neste facto, já por ele observado, como vimos: que a moral persa é a moral da veracidade ⁽¹⁾.

Mas examinemos de mais perto o pensamento zarathústrico, porque ele contém alguma coisa mais. Se chamarmos optimismo, à falta de mais justo termo, à attitude filosófica que se caracteriza pela seguinte afirmação: a vida merece ser vivida — como deverá ser entendido o optimismo de Nietzsche? Arriscar-nos-íamos muito a falsear profundamente as suas idéas, se julgássemos que

(1) Ditos de Nietzsche sobre o idealismo: « Todo o idealismo é a mentira em face da necessidade ». (*Ecce Homo*, fim do 2.º cap.). « Sob o nome de vício, combato tãda a sorte de contra-natureza, ou, se se preferem as belas palavras, tãda a espécie de idalismo » (*Ecce Homo*, « Por que é que eu escrevo tã bons livros », 5). Cf. ainda a *Nota E*.

êle supunha que, no balanço da existência, era a ventura, ou a alegria, o prazer, que entravam em maior quinhão. Não há erro maior do que afirmar que, « segundo Nietzsche, a média da vida está na felicidade » ⁽¹⁾. Nenhuma outra apreciação teria considerado Nietzsche como mais injustificada, e, podemos dizê-lo, mais caluniosa. Nietzsche não é, evidentemente, o homem das médias. Nenhum processo de avaliar ou de justificar estaria mais afastado das tendências mais profundas do seu ser. Repugnar-lhe-ia o mais possível êsse processo — como direi? — comercial, de aquilatar o valor da existência. O que constituía para êle o critério dêste último não era a extensão, mas a intensidade da alegria. Não era, pois, numa operação aritmética a realizar sobre instantes que estaria, segundo êle, a decisão do *differendum* entre optimismo e pessimismo. Pelo contrário, num único momento de alegria suprema tôda a existência devia ser justificada e abençoada.

Pour une heure de joie, unique et sans retour,
De larmes précédée et de larmes suivie,
Pour une heure, tu peux, tu dois aimer la vie :
Quel homme, une heure au moins, n'est heureux à son tour !

SULLY PRUDHOMME, *La Joie* ⁽²⁾.

O verdadeiro pensamento de Nietzsche é que, bemdizendo, glorificando um instante de profunda e exaltada alegria, um instante singular, que se não confunde com nenhum outro instante — « une heure de joie, unique » —, temos com isso bemdito e glorificado a nossa existência inteira, e com ela tôda a existência,

(1) Combatemos aqui uma afirmação de Georges Batault, na *Revue Philosophique* de Fevereiro de 1904, p. 167.

(2) A estância seguinte é:

Une heure de soleil fait bénir tout le jour ;
Et quand ta main serait tout le jour asservie,
Une heure de tes nuits ferait encore envie
Aux morts qui n'ont plus même une nuit pour l'amour.

bemdito e glorificado mesmo as nossas dores e as nossas amarguras, e as dores e as amarguras de todo o universo. — *Por este momento, por este único momento, bemdita seja a vida!* — É que, segundo Nietzsche, tudo se prende no universo. Não é ele que diz, qual outro estóico, que todas as coisas estão encadeadas e entrelaçadas, que todas as coisas são amorosas? ⁽¹⁾. Se assim é, cada instante da nossa vida é um resultado de *tôda* a nossa existência anterior e de *tôda* a anterior existência universal. Esse instante não teria sido exactamente o que foi, se atrás d'ele não houvesse o nosso passado e o passado do universo inteiro, para lhe darem o seu corpo, a sua alma, a sua voz, a sua côr especial. E como ao nosso futuro e ao futuro de tudo não será de todo indiferente o momento que vivemos, e d'ele resultarão eles, pelo contrário, em algum grau, somos, pois, obrigados a justificar *tôda* a vida para poder justificar um único instante dela. E ainda o pensamento não ficou expresso em todo o seu rigor: a verdade é que justificamos *realmente*, quer o saibamos quer não, *tôda* a vida num único momento dela, desde que o abençoamos, porque nesse momento *tôda* a vida está totalizada e realizada, é ela que está presente, é ela própria que se vive — e foi ela, pois, que foi afinal afirmada. O oceano do tempo veio bater, para nosso prazer indizível, na praia do instante. E para exaltar a beleza da praia dourada, beijada por lábios de espuma, temos de exaltar também, no mais íntimo de nós mesmos, o grande mar oceano que veio banhá-la, e todas as suas ondas salgadas e todos os seus abismos profundos e todas as suas cóleras e todas as suas tempestades e os seus naufrágios.

Vemos assim que o optimismo de Nietzsche é ainda mais largo e mais profundo que o que se exprime nos versos do poeta-filósofo francês, visto que é uma aceitação, uma afirmação, uma bênção universal. Transpõem-se com ele as fronteiras da nossa personalidade, para aceitarmos também o peso de *tôda* a dor universal. Todas as coisas são em nós legitimadas e justificadas; todas as coisas encontram num instante o que as absolve de

(1) V., adiante, *Nota F.*

ser ⁽¹⁾. Para Nietzsche, podemos dizê-lo, o nosso momento mais alegre e jubiloso é como que a mais alta montanha a que subimos, para daí abençoar a Vida.

Nada mais fácil, de-certo, do que refutar as falsas razões dêste optimismo espasmódico, que absorve toda a vida num momento de prazer, e tem a sua origem num desses numerosos paralogismos com que o espirito poético e apaixonado de Nietzsche tantas vezes se deixava iludir. Mas estamos muito distantes daquela tremenda banalidade que o médico austriaco lhe atribuiu; e para quê, pois, os epítetos soezes dessa medicina iracunda, que precisa ela própria de calmantes para sossegar os nervos?

Mas em alguma coisa mais, e em alguma coisa de muito essencial, o optimismo de Nietzsche transcende o ponto de vista da poesia de Prudhomme. Fala-nos o poeta de *une heure de joie, unique et sans retour*. « Sans retour »: eis o que o nosso filósofo não poderia de forma alguma admitir. O optimismo é nele levado a um ponto tal que não aceita apenas a vida tal como ela é, mas a quere ver repetida eternamente, com as mesmas dores e as mesmas alegrias. E com as mesmas dores e as mesmas alegrias, porque é esse o preço da reprodução do Maior Instante. Que importa o sofrimento, o mais cruel sofrimento, se tudo conspira para O produzir? Uma vez mais, pois, todas as dores, para mais uma vez vivermos aquêlê minuto prodigioso. Querermos a existência futura em alguma coisa diferente da actual, seria renunciar, pela interdependência e indissolúvel ligação em que estão todos os factos, à beleza simples, integra, absoluta, inefável de aquêlê instante. Tudo se passa como se êle fôsse a causa final e o remate supremo da existência, como se toda a Vida nele desaguasse, nele se perdesse, e nele se justificasse. *Por êste momento, por êste único momento, ainda uma vez mais!* Eis a afirmação mais radical do optimismo nietzscheano.

(1) O raciocínio de Nietzsche é, neste ponto, caracteristicamente estóico. V. *Nota F*, no fim do capitulo. V. também, no cap. xii, a reprodução do afor. 478 do *Der Wille zur Macht*, em que esta idéa da íntima ligação e encadeamento de todos os factos e da aceitação de toda a existência, é mais uma vez afirmada.

« Quem, como eu — escreve êle algures —, durante tanto tempo, se esforçou, com enigmática curiosidade, a pensar o pessimismo até as suas profundezas e a libertá-lo da estreiteza e do simplismo, meio cristão, meio germânico, com que êle se apresentara finalmente neste século, nomeadamente sob a forma da filosofia schopenhauriana; quem penetrou e se debruçou, em verdade, alguma vez, com olhos asiáticos e super-asiáticos, sôbre o mais negador do mundo de todos os possíveis modos de pensar, — para além do bem e do mal, e não já, como Buddha e Schopenhauer, na miragem e na ilusão da moral —, talvez tivesse por êsse modo, e sem que precisamente o tivesse querido, aberto os olhos ao ideal contrário, ao ideal do homem mais exuberante, mais cheio de vida, mais afirmador do mundo, que não aprendeu apenas a resignar-se e a suportar o que êle foi e o que é, mas que quer que êle novamente seja, tal como foi, tal como é, por tôda a eternidade fora, gritando insaciavelmente *da capo*, não só a si, mas a tôda a peça e a todo o espectáculo, e não só a um espectáculo, mas, no fundo, àquele, precisamente, que tem necessidade dêsse espectáculo — e o torna necessário: porque tem sempre, de novo, necessidade de si mesmo — e se torna necessário. Como? E não seria isto — *circulus vitiosus deus?* » (1) Há, pois, aqui o optimismo, a aceitação da vida, levada até a sua mais longínqua expressão. Nietzsche não rejeitava coisa alguma; por amor dum instante, aceitava tôda a eternidade. Como êle próprio escreveu, Nietzsche disse « *sim e amen* » duma maneira enorme e ilimitada » (2). Assim seja! e assim volte a ser eternamente! Foram estas as palavras que êle dirigiu à Vida.

Para julgar êste optimismo com justiça, não pensemos em assaltar a aljava do velho Schopenhauer, e em roubar-lhe os raios olímpicos e as injúrias teutónicas. Que Júpiter tonante descanse em paz. E todavia eu não posso aceitar a doutrina optimista do filósofo de *Zarathustra*, como não posso aceitar o optimismo leib-

(1) Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, cap. III, afor. 56 (*Werke*, vol. VII, p. 80).

(2) Nietzsche, *Ecce Homo* (*Werke*, vol. XV, p. 97). — Cf. *Zarathustra*, p. 241.

niziano. Por que é que hei-de abençoar a vida, por um só instante de prazer magnífico, e não a hei-de antes amaldiçoar, por um único momento de dor inoportuna? O problema do valor da vida não recebe assim uma solução geral, e independente desta ou daquela vida particular. Demais, a doutrina de Nietzsche implica a atribuição, à mais alta alegria de cada um, dum *optimum* absoluto que há sempre o direito de se lhe contestar. Não é o caso de Deus na série das causas leibnizianas, porque Deus é a Causa das Causas; porque Deus é o absoluto. Só um absoluto poderia tornar insubstituível a série das causas que o determinaram — ou dos efeitos que se lhe seguiram. Por maior que fôsse, porém, uma alegria nossa, era sempre possível conceber uma alegria mais intensa, mais alta, mais plena e mais pura. Com o raciocínio leibniziano, repito, não se dá exactamente o mesmo, mas poder-se-ia ainda perguntar ao pensador da *Nova Monadologia* se ele se julgava com o direito de assacar a Deus a origem do pecado — se foi Deus que o quis, que o fez afinal, por uma predestinação das suas « primeiras vontades ». E se, quando hoje alguém peca, é ele, realmente, o único responsável. Ser crente para fazer arcar Deus com tão grandiosa responsabilidade, julgo que não vale a pena. Poderíamos refutar todo o sistema moral de Leibniz só com este juízo, de essência platônica: que Deus é inocente. Em todo o caso, o zaratuítrismo parece-me constituir um caso especial de « panglossismo », um caso que excede ainda, em candidez, aquêle contra o qual foi escrito — o *Candide* de Voltaire ⁽¹⁾.

E aqui caberia pôr em nota, no « rodapé » da página, como fizeram certos humoristas para o argumento mais decisivo duma questão: além disso, Nietzsche confunde aí duas coisas um pouco diferentes — o prazer e a felicidade, quer dizer, a *Freude*, a *Lust*, o *Vergnügen*, com o *Glück* ou a *Glückseligkeit*, o que é por sua natureza agudo e instantâneo com o que é grave, perfeito, pleno. Com efeito, só a felicidade se pode atribuir o dom da eternidade; só ela tem plenitude; só para ela poderia real-

(1) Para o optimismo estóico e leibniziano, v. *Nota F* no fim do capítulo.

mente conspirar toda a existência humana; só ela admite, pela própria natureza das coisas, prosseguimento indefinido, prolação, continuidade *ad æternum*. Todo o prazer, seja ele qual fôr, é mais ou menos efêmero, donde, diante d'ele, só poderemos ter a vã e, afinal, humilima atitude zaratústrica: o desejo da repetição. ; Quem nos diz que não são mesmo certos prazeres muito intensos, mas necessariamente transitórios e fugazes, — e há maior probabilidade que isso aconteça precisamente com o mais intenso de todos eles — que nos poderiam impedir de usufruir um dia — a verdadeira felicidade? ⁽¹⁾.

Se, pelo seu robusto talento, expresso em tantas páginas de primeira ordem, das mais tersas, mais firmes e mais densas que ainda se escreveram em qualquer língua, e tantas vezes tão ricas de pensamento — na *Origem da tragédia*, nas *Inactuais*, no *Zarathustra*, no *Para além do bem e do mal*, no *Anti-Cristo*, mesmo no *Ecce Homo*, a-pesar-de as suas *boutades* de auto-elogio, Nietzsche merecia, sem contestação, a felicidade, ; para que se resignou ele com a *eternidade do prazer*, que é uma eternidade duplamente illusória, primeiro porque é uma eternidade fragmentária, cortada de hiatos, uma *eternidade de repetição* (uma eternidade que não é eternidade, afinal de contas, pois não há eternidade sem continuidade, e uma eternidade formada de fragmentos discretos é uma eternidade que se contradiz), e em segundo lugar porque a sua doutrina não o autorizaria nunca a prever mais do que a reprodução dum agregado de átomos igual a si próprio, mas não a repetição d'ele próprio? Porque se não sentiu com a grandeza de alma necessária para aspirar à verdadeira felicidade e

(1) Poder-se-nos-á dizer que não devemos atribuir à sua noção da *Lust* um sentido grosseiramente materialista. O instante que deverá, para ele, absolver e absorver a vida não será o dum simples prazer libidinoso dos sentidos. Pregunto, porém, se há prazeres que não sejam libidinosos, e se um prazer não libidinoso não é uma contradição nos termos. Eu sei bem que o seu conceito de vida admite, exige mesmo, no fim de tudo, nobilitação interior, triunfo sobre nós mesmos, admiração e criação do belo, alargamento e aprofundamento da consciência. Mas se eu já pus em relêvo a natureza polimórfica de Nietzsche... Ele tem uma noção estético — heróico — dionisíaco — trágica da vida. Emfim, Nietzsche...

para construí-la, pois que ela é a única coisa no mundo que pode ter duração contínua e indefinida, sem lacunas nem desfalecimentos, que pode disfrutar ao mesmo tempo de intensidade e de protensão, que é a *Ewigkeit* ininterrupta, perene, a profunda, a *ewige Ewigkeit*? Só homens de pouca fé e de pouco talento se poderiam contentar com o que Heine, o seu apreciado Heine, já tinha chamado ⁽¹⁾ o chorrilho, o « jôgo das repetições » (*Wiederholungspiel*). Nietzsche merecia alguma coisa mais.

Um momento de vivíssimo, « divino » prazer, dissemos, lhe bastava para justificar a existência. E todavia os seus biógrafos referem que a sua vida foi uma luta constante contra a dor. Duravam bem pouco os raros dias de sol, que a iluminavam com um sol de outono. Só num ano contou Nietzsche 118 dias de acessos violentos, com cefaleia, náuseas, dores de estômago e de olhos ⁽²⁾. Pois bem! Longe de encontrar nos seus males pessoais razões para maldizer a vida, ama-a com o amor mais intenso e entusiasta, e não só a aceita tal como ela é, como deseja a sua repetição absoluta e ilimitada, na infinidade dos tempos. Neste sentido, há quem queira ver na doutrina do eterno retorno uma pedra de toque. Assim fez Höffding, que acedeu àquela sentença de outro pensador dinamarquês, Kirkegaard, ao dizer que « aquele que deseja a repetição, êsse é um homem » ⁽³⁾. Sê-lo-á; mas creio que se dá ainda maior prova de humanidade e de grandeza querendo a continuidade e a prolação, a *profunda, profunda Eternidade* — vontade que está no fundo de toda a verdadeira moral religiosa —, do que desejando simplesmente a conservação e a repetição. Todavia aquele cuja vida houvesse sido um sofrimento quasi continuo, e, para que voltem uns curtos momentos de entusiasmo e alegria, está disposto a aceitar a repetição de toda a série dos sofrimentos, êsse, sem dúvida, é corajoso.

Nietzsche foi-o. Tantas e tantas vezes solicitado pela sua experiência pessoal — e com que crueldade! — para amaldiçoar

(1) Nos *Reisebilder*, como veremos.

(2) Lichtenberger, *La Philosophie de Nietzsche*, 13.^a ed., p. 81.

(3) Höffding, *Les Philosophes contemporains*, trad. fr., p. 167.

a Vida, êle ficou-lhe sempre fiel, e sempre em seu louvor cantará, até a catástrofe final, os hinos mais dignos dela. Não, ninguém como êle lhe quis; porque a amou para além da morte, para além de mil mortes, amou-a na eternidade. Dizia êle, com bravura, numa carta escrita em 1880: « Nenhuma dor pode nem deve ser capaz de me obrigar a dar um falso testemunho sobre a vida, tal como ela aparece ao meu espírito » (1).

V

O poema de *Zarathustra* não nos chegou às mãos completo: êle devia abranger mais duas partes, em que a idéa do retôrno assumiria ainda um lugar mais importante.

Mais fortemente sobressairia então a íntima unidade de toda a obra, e essa idéa appareceria, bem mais claramente do que nas outras quatro partes, como a sua concepção fundamental. *Zarathustra*, acabada a obra de negação e de destruição, terminada a luta de castas, com as mãos livres para abençoar, voltaria para o seio dos homens, mesmo dos mais pequenos, para lhes prêgar a grande verdade, levando-lhes com o seu último suspiro a sua dádiva mais preciosa. Seria então que todos os homens tomariam conhecimento da doutrina do retôrno. É isto a Vida, diria *Zarathustra*; querei-la uma vez mais? E ao ouvir o *sim* dos homens, o velho profeta, abençoando tudo em sua volta, abençoando todos os acontecimentos da sua vida, morreria de alegria.

A obra prima de Nietzsche é, pois, mais do que o poema do Superhomem, o poema do Retôrno. Na história da literatura do mundo, *Zarathustra* ocupa o polo oposto do velho *Eclesiastes*. Ambos êles afirmam a seu modo a eterna repetição das mesmas coisas, ambos êles negam um sentido, um verdadeiro sentido, à vida humana e à vida universal. Mas perante a monotonia da existência, ante a vertigem do eterno rodopio, êste abre na árida planície da Judea um largo bocejo de enfado e de amargura,

(1) Cit. por Höfding, *op. cit.*, p. 143.

emquanto aquêle levanta nas verdes alturas de Engadina, por sôbre o mundo, um clamor de triunfo e de alegria. Este é o poema elegíaco do Retôrno, aquêle o seu poema ditirâmico. Zarathustra é o *nihil sub sole novum* do *Eclesiastes* transposto em optimismo.

RAÚL PROENÇA.

NOTAS AO CAPITULO I

A

Sôbre a história do eterno retôrno em Nietzsche

Segundo Daniel Halévy ⁽¹⁾, Frederico Nietzsche parece ter tido muito mais cedo ainda a idéa do eterno retôrno. Para o provar, transcreve uma nota do filósofo do *Zarathustra* que seria anterior à mencionada no texto: «O que é a humanidade?... Este devir eterno não terá fim? Quais são as molas desse grande relógio? Elas estão ocultas; mas, por mais larga que seja a duração da grande hora a que chamamos história, a cada instante são as mesmas. As peripécias estão inscritas no mostrador, o ponteiro progride, e, quando ele passa das doze horas, começa uma nova série: é a abertura dum período na história da humanidade». Não encontramos este trecho em nenhuma das edições que conhecemos das obras do pensador das *Inactuais*. M.^{me} Förster-Nietzsche, ainda em um escrito datado de Abril de 1923 ⁽²⁾, sustenta, porém, que, se a figura de Zarathustra e os primeiros lineamentos da filosofia do Superhomem se apresentaram a seu irmão desde muito cedo («seit seiner frühesten Jugend»), remontando ao ano de 1869 e encontrando-se-lhes os gérmenes em todos os escritos dos anos de 1873 a 75, a idéa mesma do *Assim falava Zarathustra* e a nascença da concepção do eterno retôrno datam contudo apenas de Sils Maria e do mês de Agosto de 1881. Aliás a declaração do próprio Nietzsche é peremptória: na sua obra auto-biográfica do *Ecce Homo*, diz-nos claramente que «der Ewige-Wiederkunfts-Gedanke... gehört in den August des Jahres 1881». E, como se nos quisesse tirar de antemão tôdas as dúvidas, declara: «er ist auf ein Blatt hingeworfen». Não satisfeito, porém, com tal confissão, que não seria explicável, se a idéa tivesse sido concebida

⁽¹⁾ Daniel Halévy, *Le vie de Frédéric Nietzsche*, 7.^a ed., p. 15.

⁽²⁾ M.^{me} Förster-Nietzsche, «Die Entstehung von *Also sprach Zarathustra*», in F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, ed. de A. Kröner, Leipzig, 1925, p. IX e XIII.

anteriormente, conta-nos o instante, o modo, as circunstâncias em que ela surge no seu espírito: « Eu passeava nesse dia ao longo do lago de Silvaplana, através das florestas que o marginam; detive-me junto a um ingente bloco de caóticos rochedos de feição piramidal que se eleva não longe de Surlei. Foi aí que essa idéia me veio (« da kam mir dieser Gedanke ») ⁽¹⁾.

É essa uma das razões, certamente, por que Nietzsche, ainda no *Ecce Homo* ⁽²⁾, nos fala de Sils Maria como dum « lugar maravilhoso, a que o meu reconhecimento fará a dádiva dum nome imortal ».

Não nos parece também que já em 1873, na 2.^a *Inactual (Unzeitgemässen Betrachtungen)*, a relativa aos Estados Históricos, como pretende o seu tradutor francês, Henri Albert, ele tivesse sido « hanté pour la première fois par l'idée de l'Eternel Retour ». O que na p. 139 da tradução francesa leio, bem claramente, é que o que há de mais elevado na história da humanidade e na luta dos indivíduos, continua sempre a ser « vivo, claro e grande », e que os homens se unem pelos cimos, ou, à letra, « os cimos da humanidade se unem nos altos, através das idades, de modo a formarem uma só cumiada », — o que, se não é precisamente o contrário do eterno retorno, é uma coisa bastante diferente, e reveladora, pelo menos, de convicções morais e históricas opostas à « inspiração » retornista. Mas temos melhor, porque podemos ler, nessa obra, vários passos que contradizem literalmente a asserção de Henri Albert. Nesses passos, ao referir-se às doutrinas cíclicas dos Pitagóricos ⁽³⁾, ao referir-se mais adiante à filosofia do « Processus Universal » de Eduardo Hartmann, tão afim do Processus Universal do Eterno Retorno ⁽⁴⁾, etc., ele se põe como adversário, dir-se-ia que intransigente e irredutível, de semelhante concepção. Tanto que a longa passagem, transcrita noutra parte desta obra, em que, na 2.^a *Inactual*, se refere ao « retorno » pitagórico, aí bem claramente definido e expresso, a finaliza por estas palavras: « Não será provavelmente o caso, antes de os astrónomos não voltarem a ser novamente astrólogos ». Ora Nietzsche só se tornou... astrólogo em 1881. O que se pode depreender ainda do que escreveu na *Inactual* seguinte, que é de 1874, conforme se lê na versão francesa: « No fundo, todo o homem sabe muito bem que não está na terra senão uma única vez, num exemplar único, e que acaso algum, por mais singular que ele possa vir a ser, tornará a reunir pela segunda vez, em uma só unidade, qualquer coisa de tão múltiplo e tão curiosamente complexo como ele ⁽⁵⁾. Isto permitiria afirmar, ao que parece, que o homem, com o tempo, pode esquecer muita coisa que sabia de antes, mas permitir-nos-ia ainda veri-

⁽¹⁾ *Ecce Homo*, p. 85.

⁽²⁾ *Ecce Homo*, penúlt. cap., « Crepúsculo dos Ídolos », 3.

⁽³⁾ Para êsse passo me chamou a atenção Sant'Ana Dionísio. V. Cap. VII.

⁽⁴⁾ V. Cap. XII.

⁽⁵⁾ *Schopenhauer éducateur*, in *Considérations inactuelles*, 2.^e série, trad. fr., 1922, p. [7].

ficar mais um exemplo (conheço vários) de um tradutor poder traduzir uma obra, e até, como faz quasi sempre Albert, literalmente bem, sem compreender idôneamente o que lá está escrito.

3

*Zarathustra é, realmente, um grande poema musical,
um poema sinfónico*

Era aliás a pretensão do próprio Nietzsche. « Talvez se deva catalogar todo o *Zarathustra* — declara ele no *Ecce Homo* —, sob a rubrica *Música* » ⁽¹⁾. A-propósito da nossa afirmação complementar: « poderíamos mesmo dizer, um poema wagneriano », julgar-se-á talvez interessante registar esta observação de Daniel Halévy: « Richard Wagner lui paraissait très loin, très près de lui: très loin par les idées, mais que valent, pour un poète, les idées? Très près par les sentiments, les désirs, l'émotion lyrique » ⁽²⁾. Não penso que as idéas nada valham para um poeta, creio, pelo contrário, que há idéas poéticas, como idéas não-poéticas e anti-poéticas, que há poesia com idéas, como poesia sem idéas, e que a de Nietzsche é das primeiras; mas o pensador alemão corrobora, a crer o mesmo biógrafo, a sua e a minha afirmação, neste passo citado por Halévy, duma carta dirigida a uma sua correspondente: « Se não me iludo quanto ao meu futuro, é pela minha obra que será continuado o que há de melhor na obra de Wagner... » ⁽³⁾.

Nietzsche refere aliás, no *Ecce Homo*, um pormenor que se prende com o período de elaboração da obra, e que é conveniente também registar: « Se me remonto a alguns meses atrás [do nascimento da idéa do retorno], encontro, como prenúncio, uma súbita, decisiva e profunda alteração dos meus gostos, sobretudo em música... O que é certo é que era para ele (o *Zarathustra*) uma condição prévia, uma regeneração (*Wiedergeburt*) da arte de ouvir. Numa pequena estância balnear de montanha, próximo de Vicenza, Recoaro, onde passei a primavera do ano de 1881, descobri, juntamente com o meu amigo, o maestro Petër Gast [outras vezes chamado Pietro Gasti, e que era, segundo se diz, muito simplesmente, o alemão Heinrich Koeselitz], um regenerado, também, que... a Fênix da Música esvoaçava por sobre nós » ⁽⁴⁾. Julgo ainda curioso observar que, no primeiro plano do poema, encontrado entre os seus papéis,

⁽¹⁾ *Ecce Homo*, in *Nietzsches Werke*, vol. xv, 1912, p. 86.

⁽²⁾ Daniel Halévy, *La Vie de Frédéric Nietzsche*, 7.^a ed., p. 242.

⁽³⁾ Cit. por Daniel Halévy, *op. cit.*, p. 243. No final do § 4 do 2.^o cap. do *Ecce Homo*, Nietzsche quasi diz que *Zarathustra* podia ser assinado por Ricardo Wagner.

⁽⁴⁾ *Ecce Homo*, p. 86.

e datado de 26 de Agosto de 1881, se lê o seguinte sobre a projectada realização do *Zarathustra*, na parte em que se refere à sua forma rítmica: «Primeiro livro: No estilo da primeira frase da Nona Sinfonia... Quarto livro: Ditirâmico, abrangendo o *Annulus Aeternitatis*». É o livro consagrado à revelação «profética» do retorno e à «desirabilidade» da repetição: «*Be-gierde, alles noch einmal und ewige Male zu erleben*» (Deseja experimentar tudo o que experimentaste, ainda uma vez mais e uma infinidade de vezes), fórmula extrema da *Sehnsucht*, do Saudosismo «retornista», de que foi criador o pensador germânico. Ele reclamava para si — sem todavia esquecer os grandes méritos de Heine como prosador, mesmo sob o ponto de vista musical ⁽¹⁾ — a honra de ter criado a forma ditirâmica ⁽²⁾. «A arte do grande ritmo, do grande estilo no período» foi, acrescenta ele no *Ecce Homo* ⁽³⁾, descoberta sua. Sobre todos estes pontos, cf., na ed. do poema de 1925, a nota sobre «*Die Entstehung von Also sprach Zarathustra*», p. xv.

Quanto à analogia com os poemas sinfónicos de Wagner, chamo sobretudo a atenção para o estilo «heróico» do seu lirismo e a adopção frequente, na composição, dos *leit-motive*, tal como o do Canto de Embriaguez, a que por diferentes vezes fiz referência. Para a irrupção súbita desse Canto, v., por ex., «*Das andere Tanzlied*», 3, na 3.ª parte do poema, a p. 332 e 333 do vol. correspondente da ed. das Obras completas, e o capítulo «*Von Sonnenaufgang*», da mesma parte, a p. 244 da mesma ed.

Diga-se de passagem que o *leit-motiv*, segundos nos informam os musicólogos, é um artifício já conhecido e empregado desde o século XVII; dele se teria servido o próprio Cláudio Monteverde. Na Alemanha, antes de Wagner, tê-lo-iam empregado Weber e Schubert, e, em França, Berlioz, o mestre romântico, considerado como o criador, nos seus dramas sinfónicos, da verdadeira música descritiva.

C

Sobre a Simbólica do Eterno Retorno

Encontramo-nos, neste ponto, com Gustav Naumann (*Zarathustra-Commentar*, Leipzig, 1.ª parte, 1899, p. 82). Naumann vê alusões ao eterno retorno em todas as partes do poema onde se fala em «serpente», em «anel», no «pensamento mais difícil».

Na simbólica do eterno retorno, poderiam aproveitar-se vários veios. O veio «zaratústrico», essencialmente poético e artístico, conduz àquelas expressões, — à visão de certas jóias ou adereços de forma circular, tais o

⁽¹⁾ *Op. cit.*, princípio do § 4 do 2.º cap.

⁽²⁾ *Id.*, § 4 do 3.º cap.

anel, o colar, o gorjal, a pulseira, o braçal, o torques, o diadema. No fim da 1.^a parte, no capítulo intitulado « Von der schenkenden Tugend », ao tratar-se do banquete que os discípulos do profeta lhe oferecem, e em que se via, num bastão, um castão de ouro formado por uma serpente que se enrolava em torno do sol, há já o símbolo bem claro do eterno retorno. Na 3.^a parte, no capítulo « Von der grossen Sehnsucht » (p. 324 e 325), há alusões a outros símbolos: a dança de roda, a « circunferência das circunferências », o « cordão umbilical do tempo », o « sino cerúleo ». A este veio zaratústrico se podia ligar o veio « poético » da nora com os seus sons gemebundos, os seus borrifos e aspersões, que o sol tantas vezes doira e irisa, o seu vaivém de alcatruzes, que alternadamente se vêm mergulhar e emergir da profundidade da água. Do mesmo modo, a azenha, o moinho, o rodízio com as suas penas. E ainda o veio « arqueológico » da Rosácea, da Rosa Mística, da Charola ou ábside anular central, em torno da qual irradiam as capelas do deambulatório. A roda da fortuna fazia parte da simbólica da estatuária tumular mediévia (vejam-se, por ex.^o, os jacentes de Alcobaça, em conformidade com a interpretação de Reinaldo dos Santos, em que, segundo este crítico, haveria a figuração usual dessa roda, « movente com as dores, agônias e parques contentamentos humanos » (*Lusitânia*, fasc. 1); enquanto, sob o nome de roda das vidas, era o símbolo tanto dos Budistas como dos Órficos. Assim também o veio « etnográfico » ou folclórico: as danças de roda (lembro, a-propósito, em quadro que vi na galeria de pintura do Petit Palais, em Paris), o « Grand Soleil » usado nos cabelos por algumas mulheres da Picardia (departamento do Pas de Calais). Acrescente-se a isto o filão « heráldico »: a divisa de D. Afonso V com o rodízio. E, para fecho desta simbologia do retorno, a Fénix renascendo das próprias cinzas (V., no capítulo V, as palavras de Ravaisson) e a combinação desse velho símbolo com a figuração do sol, segundo a divisa dum dos tipógrafos de Ferrara (mesmo capítulo).

D

Estetismo e Anti-pragmatismo

A dupla atitude, estética e verista, de Nietzsche no *Zarathustra*, leva-nos naturalmente a evocar as atitudes congêneres de outros pensadores mais recentes.

O estetismo ou esteticismo de Zarathustra, a que poderia chamar também dionisismo, e que vem já da *Origem da Tragédia*, é análogo ao *pancalismo* de Baldwin, embora a este se possa atribuir maior largueza.

Por outro lado, a atitude que designamos sob o nome de *verismo* é a atitude « espectacular » (a designação é deles) de Paul Gaultier e de Benda, e equivalente ao *anti-pragmatismo* de Alberto Schinz, professor norte-americano, anti-democrata, que em 1909 fez aparecer um livro, que deu certo brado, sobre

os direitos opostos da aristocracia intelectual e da democracia social. Como Nietzsche no seu poema, Schinz protesta contra o pragmatismo moral, que consistiria em subordinar a verdade científica às exigências da moral. Como Nietzsche ainda, e como mais tarde Julien Benda, o professor da Pennsylvânia quer que se não chame verdades a simples normas de comportamento social, e exige que os que se consagram à verdade científica ou filosófica se desembarquem de toda a preocupação prática. Como Nietzsche, mais uma vez, move-o, acima de tudo, uma preocupação de veracidade, de absoluta sinceridade mental. Como Nietzsche, preconiza um sistema de duas filosofias, a das aristocracias e a das massas, a primeira independente e descuidosa das consequências morais e sociais e mantida secreta pela *élite*, a segunda pragmática. Como Nietzsche, finalmente, sustenta que se, sob o ponto de vista intelectual, a verdade é superior à mentira, no ponto de vista social é a mentira que tem a primazia sobre a verdade ⁽¹⁾.

E

A moral persa é a moral da verdade. — E também a de Descartes

De Alfredo Fouillée, na sua *Histoire de la philosophie*, 13.^a ed., p. 16:

Como no-lo refere Herodoto, «o que há de mais vergonhoso, aos olhos dos Persas, é a mentira, e, em segundo lugar, a má acção, por esta razão, sobretudo, que quem comete uma falta é obrigado a mentir, para a occultar». «É pela veracidade que o homem se assemelha a Deus; porque, em Deus, o corpo é semelhante à luz e a alma à verdade».

Um filósofo houve, no século XVII, que julgou dever ir buscar o critério supremo da verdade à veracidade divina; mas foi precisamente um dos que Nietzsche menos venerou e apreciou: Descartes ⁽²⁾. «Acabamos de ver — escreve o mesmo Fouillée, na mesma obra — que Deus, segundo Descartes, faz a verdade, querendo-a. Mas não se pode exprimir a mesma idéa dizendo: — Deus é uma verdade que eternamente se quer e se manifesta por si mesma, por consequência uma eterna veracidade; porque ser verídico é querer a verdade e manifestá-la?... Também nós, até certo ponto, fazemos a verdade, e poder-se-ia dizer que todo o método cartesiano se reduz, em última análise, a ser sincero ou verídico. Quanto a Deus, ele faz absolutamente a verdade que-

⁽¹⁾ Todas estas conclusões sobre a obra de Schinz as deduzo dum estudo que dela fez Van Biéma no *Larousse mensuel illustré*, n.º 50, de Abril de 1911, pois que a não conheço.

⁽²⁾ A despeito de a homenagem que à sua lealdade de espírito (precisamente, à sua lealdade de espírito) lhe presta no *Ecce Homo* (penúlt. cap., «O Caso Wagner», 3).



rendo-a, segundo Descartes, e pode-se chamar-lhe a veracidade absoluta. Tendo chegado a este ponto, Descartes imagina estar na posse dum fundamento supremo da certeza... A evidência não é, com efeito, mais do que o sinal duma certeza toda humana e relativa a nós mesmos: ou por outra, é o critério da convicção interior; mas pode-se sempre perguntar se esta convicção, esta evidência, correspondem às coisas tais como elas são e não apenas ao como elas nos aparecem. A crer Descartes, a única razão para nós acreditarmos que o nosso pensamento é conforme às coisas e que a evidência interna corresponde à realidade externa, seria a nossa idéia dum princípio absoluto que produza ao mesmo tempo as leis do pensamento e as leis do ser, e que, querendo eternamente a verdade, manifestando-a eternamente pela criação, é eternamente verdadeiro. A nossa verdade, poder-se-ia dizer, conformemente a esta doutrina, é a nossa veracidade; a verdade absoluta é a veracidade absoluta, isto é, a absoluta vontade de verdade». (*Op. cit.*, p. 263-264).

É preciso chegar a Romain Rolland para encontrar um respeito idêntico pela absoluta lealdade da consciência.

F

*O Totalismo e o Determinismo optimista de Nietzsche,
e o de Leibniz e dos Estóicos*

Escrevera eu: «O raciocínio de Nietzsche-Zarathustra é, neste ponto, caracteristicamente estóico». O que permite e explica aqui o encontro deste ultra-epicureu (no sentido profundo da palavra, para exprimir a tendência ética hedonista) com a escola helénica rival, é a separação absoluta que, sob o ponto de vista cosmológico e metafísico, existe entre a doutrina de Nietzsche-Zarathustra e Epicuro. Enquanto este é contingentista (casualista, tiquista) ⁽¹⁾, Nietzsche, em tudo o que se refere à doutrina do eterno retorno (êle, que, noutras partes da sua obra, se nos apresenta, ora como o filósofo voluntarista por excelência, ora como o abençoador e divinizador do acaso), é do mais rígido e total determinismo, exactamente como os Estóicos. Quere dizer: Nietzsche, no Zarathustra, é hedonista como um epicureu, e determinista como um estóico.

Como os Estóicos, e como Leibniz, Nietzsche vê no mal a condição do maior bem. Era como bom discípulo do Pórtico que Leibniz escrevia na sua *Confessio philosophica*: «Suprimi os pecados, toda a série das coisas mudará; sendo assim suprimida ou alterada a série das coisas, a última razão das coisas, isto é, Deus, será também suprimida e alterada». «Suprimi os males da existência — poderia ter dito por sua vez Nietzsche — toda a série das coisas

(1) Do grego *tykè*, acaso.



mudará; sendo assim alterada a série das coisas, o nosso melhor momento, a onda mais alta da nossa alegria, será também suprimida e alterada». A' juntar a isto este trecho de Leibniz: « Si le moindre mal qui arrive dans le monde y manquait, ce ne serait plus le monde qui, toute compté, tout rebattu, a été trouvé être le meilleur par le créateur qui l'a choisi ». (*De Jure Naturæ*, II, p. 89).

Deste totalismo de Leibniz (o termo já fôra empregado por Nietzsche, à-mã-parte) nos ocuparemos noutro lugar. É afinal o totalismo de Nietzsche e o totalismo dos Estóicos, nomeadamente de Marco Aurélio. As frases que por vezes destacámos no texto de Nietzsche — «tôdas as coisas estão encadeadas e entrelaçadas, tôdas as coisas são amorosas», também é vulgar encontrá-las sob a pena do imperador romano discípulo de Epicteto. É a idéa da harmonia preestabelecida, da solidariedade cósmica, da *conexio rerum*, da «conspiração» das partes para o todo, da «simpatia» universal, e daí uma espécie de optimismo fundado na necessidade. Assim tudo é em tudo. É essa espécie de «necessidade reciproca» a que, modernamente, no terreno da teodiceia, se deu o nome de panenteísmo. Neste ponto, Leibniz reedita o Pórtico, que, antes dele, já tinha afirmado o principio dos indescerníveis, a conciliação das causas eficientes e das causas finais, a doutrina do melhor dos mundos possíveis; e Nietzsche, por mais estranho que isto pareça, reeditou Leibniz. Todos esses três sistemas são sistemas optimistas, deterministas e totalistas.

A expressão *totalismo* («Totalismus») aparece em Nietzsche no afor. 207 do *Para além do bem e do mal*. Ali exproba êle ao sábio de espírito objectivo, que honra o «conhecimento desinteressado», «representa o instinto científico chegado à sua plena floração», sem embargo de os seus grandes serviços à cultura como instrumento delicado e precioso, como «um escravo sublime no seu género», — tipo que êle opõe ao filósofo, que é, segundo o seu ponto de vista, o «homem violento e o criador cesariano da cultura» —, ali exproba êle ao sábio, como tipo, «a sua complacência habitual para com tôdas as coisas e todos os acontecimentos», a sua «hospitalidade serena e imparcial», a «sua benévola indiferença, a sua perigosa negligência do sim e do não». Êle apenas é natural, acrescenta, «até onde pode ser objectivo»; e é agora que a palavra aparece: «êles apenas é ainda «natureza» e «natural» no seu totalismo sereno. *Je ne méprise presque rien*, diz êle com Leibniz!» Reconhece-se aqui a muito habitual hostilidade de Nietzsche (ela já vem, pelo menos, das *Inactuais*) ao «homem-reflexo», ao «homem-espelho», êsse «vaso delicadamente trabalhado, de contornos subtis e moventes, que tem que esperar um conteúdo qualquer para se conformar com êsse conteúdo», «precioso, mas frágil instrumento de medida, que se estraga e embacia com facilidade, espelho admirável que se deve tratar com cuidado e honrar», mas que não é uma finalidade, um ponto de partida ou de chegada. O homem objectivo «não é um homem complementar em que o resto da existência se justifique, não é uma conclusão — e menos ainda um início, uma criação, uma causa primeira; nada nêle existe que seja áspero e potente...»

Digamos, de passagem, que é exactamente o contrário do que fôra expresso nas teses essenciais do *Zarathustra*. Porque esse tipo, assim tratado de somenos no *Para além do bem e do mal*, foi o honrado no poema como o tipo mesmo do Superhomem, a título de coincidir com o espírito de veracidade, de ter a veracidade como a virtude e a norma supremas. Mais ainda: no *Zarathustra* há esse mesmo *je ne méprise presque rien* de Leibniz, levado a essa «aprovação sem restrição, mesmo da dor, mesmo da falta, de tudo o que a existência tem de estranho e de problemático» a que voltara no *Ecce Homo* ⁽¹⁾; então já fazia de novo ouvir a mesma voz aceitadora e totalista: «nada deve ser suprimido, nada é supérfluo». Afinal, o *Para além do bem e do mal* representa, naquele ponto, a capitulação da moral da veracidade e da objectividade, inimiga da poltronaria dos idealistas, perante a doutrina oposta. Esta doutrina já fôra formulada muito antes ⁽²⁾, e abre logo as páginas do *Para além*: «Qualquer que seja o valor que se queira atribuir ao verdadeiro, ao verídico, ao desinteressado, poderia não obstante suceder que houvesse que reconhecer à aparência, à vontade de ilusão, ao egoísmo e ao desejo um valor maior e mais fundamental pelo que diz respeito à vida» ⁽³⁾. «A falsidade dum juízo — diz-nos ele mais adiante — não pode servir-nos de objecção contra esse juízo... Trata-se de saber em que é que esse juízo acelera e conserva a vida, mantém e desenvolve mesmo a espécie. Em princípio, estamos inclinados a sustentar que os juízos mais falsos... são, para nós, os mais indispensáveis, que, sem o curso forçado dos valores lógicos, sem medir a realidade com a régua do mundo puramente fictício do incondicionado, do idêntico a si, sem falsear constantemente o mundo pelo número, o homem não poderia existir, — a pretender que renunciar aos juízos falsos seria renunciar à vida, negar a vida. Confessar que o erro é uma condição vital é, certamente, opormo-nos perigosamente às estimacões habituais, e uma filosofia que a tal se atreve coloca-se já com isso para além do bem e do mal» ⁽⁴⁾. Eis como ele se pronunciava sobre essa «vontade do verdadeiro», essa famosa «vontade da veracidade» ⁽⁵⁾ de que instituiu em arquétipo o seu *Zarathustra*, logo no início duma obra que considerava como uma espécie de comentário ao poema! Através de todo esse primeiro capítulo, se repetem a cada momento as afirmações pragmatistas, e o livro, no seu conjunto, parece-nos mais um antelóquio à *Vontade de Poder* que um comentário ao *Zarathustra*. Leiam-se os aforismos 13 (sobre a vontade de poder), 14 (sobre a física como uma interpretação do mundo segundo a nossa comodidade, como adaptação do universo

(1) *Ecce Homo*, penúlt. cap., «A Origem da Tragédia», 2.

(2) Especialmente no seu ensaio *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, que é de 1873.

(3) *Jenseits von Gut und Böse*, cap. I, afor. 2.

(4) *Ibid.*, afor. 4.

(5) *Ibid.*, afor. 1.

a nós mesmos e não como uma explicação do mundo), etc. Aliás já ele sabia, desde o *Humano, demasiadamente humano*, que, conforme se diz num verso de Byron, «a árvore da Ciência não é a da Vida» (*).

Veremos o filósofo, lá mais para o diante, debater-se em iguais insanáveis contradições. E todavia há ainda, no *Para além do bem e do mal*, uma certa ternura e respeito pelo espírito científico, que ele não manterá sempre, e que na época das *Inactuais* já não nutria. É que esse livro de aforismos está ainda muito próximo da visão poética do *Zarathustra*, tão próximo que começou mesmo, pode-se dizer, na sua atmosfera, ainda o poeta estava com as mãos cálidas de ter trabalhado a sua massa ardente. *Zarathustra* foi terminado em 1885 e *Para além do bem e do mal* iniciado nesse mesmo ano, na mesma Sils Maria onde lhe tinha vindo a idéa do retôrno. De aí aquêles acentos, tão raros na sua boca: o doutrinário pragmatista e relativista do *Para além do bem e do mal* ainda se lembrava do apóstolo da veracidade, ainda estava meio possesso da figura de Zoroastro.

R. P.

(*) *Männlich allzumännlich*, cap. III, afor. 109.

PERSPECTIVA

TEMAS

A-PROPÓSITO DAS TENDÊNCIAS DO LIRISMO CONTEMPORÂNEO DE HERNANI CIDADE.

Julgo ser este o primeiro estudo panorâmico, orientado por um critério histórico-literário, sobre a nossa poesia contemporânea, e sobretudo a primeira tentativa para ordenar e sistematizar todo esse variado e rico material numa interpretação construtiva.

Esse o seu maior risco, a sua maior responsabilidade, e também o seu grande mérito. Uma construção interpretativa é sempre falível, mas nunca é inútil: serve ao menos de degrau para novas interpretações mais ou menos aproximadas. Eis porque a apreciação crítica que o leitor vai ler incidirá principalmente sobre esse aspecto, de entre todos o que este livro pode oferecer-nos.

*

Se bem entendi o pensamento do Autor, eis o esquema do seu trabalho. A poesia contemporânea oscila do sentimento da arte, isto é, a emoção estética, para o sentimento de realidade, ou seja a comunicação profunda e imediata com a realidade objectiva ou subjectiva que nos envolve. Ponto de partida, os *Oaristos* de Eugénio de Castro, onde o sentimento de arte, rico e pródigo, é o único móbil do artista; ponto de chegada, as *Encruzilhadas de Deus* de José Régio, onde a angústia de conhecer, rompendo a treva, é dramática e torturante. De um ponto a outro dois caminhos são possíveis: o *interêsse pelo mundo exterior* e o *interêsse pelo mundo interior*.

Eis a tendência axial do lirismo contemporâneo. Nesta direcção se dispõem os atributos que o distinguem da poesia que o precedeu: por um lado a interpretação em profundidade tanto do mundo interior como do exterior, contra a interpretação dos românticos, em superfície; por outro, quanto à forma, o *critério de força* substituído ao *critério de beleza*; por outras palavras: a intensificação da expressividade em prejuízo da volúpia estética.

Ora, creio que o Autor não se propõe demonstrar, depois de tudo isto, que a poesia contemporânea se distinga da poesia que a precedeu pela *substi-*

tuição do sentimento de realidade ao sentimento de arte. Há sentimento de realidade antes de Eugénio de Castro, e depois d'ele continuará havendo o sentimento de arte. Pode dizer-se até que em relação à maioria dos poetas do século XIX Eugénio de Castro representa um recuo na tendência que conduz do sentimento de arte ao sentimento de realidade, mórmente se tomarmos em consideração Antero de Quental. E é por isso que o Autor fala em *predomínio de um sobre outro* e não em *substituição de um por outro*. Ainda assim, parece-me perigoso exemplificar com Eugénio de Castro o predomínio do sentimento de arte, para mostrar o caminho percorrido pela poesia contemporânea, porque nos arriscamos a que esse caminho pareça muito mais longo do que na realidade foi: a este respeito Eugénio de Castro está tão longe de José Régio como do próprio Antero.

E, no entanto, Eugénio de Castro é moderno como Antero nunca foi. Reconhece-se o seu sulco através de uma longa lista de poetas — mais longa do que geralmente se pensa — em quem o sentimento de arte continua a dominar sobre o sentimento de realidade. Pode dizer-se que não seja o sentimento de arte o móbil quasi exclusivo da poesia de Camilo Pessanha? As suas visões, os seus aromas, a sua música, que outro interesse apresentam além da volúpia estética? Vieira de Almeida, que alguns supõem poeta-filósofo, não é também um esteta em quem a filosofia imprime a marca profissional? E não será a sua poesia um cenário de aparências, onde a inquietação filosófica é captada como uma aparência a mais? Não será um esteta, gufo de emboções fúnebres, António Patrício? E não será uma geração de estetas a de Virgínia Mota Cardoso e Marques Matias, para o qual a inquietação destoievskyana e principalmente um tema?

Pense-se no seguinte: De Eugénio de Castro a Régio, poeta moderno, a distância é enorme; em compensação, de Eugénio de Castro a Camilo Pessanha, outro poeta moderno, vai um passo. E a razão, ei-la: se Régio é moderno pela inquietação filosófica, pelo *sentimento de realidade*, Pessanha é-o também, mas pelo *sentimento de arte*, e com ele uma corrente que não foi substituída, nem interrompida, nem desviada, nem oculta, mas apenas actualizada, já veremos em que sentido.

E o próprio Autor, deixando falar em certa altura a inspiração de momento, libertando-se da compressão do esquema, no-lo diz: «E a poesia que no século XVII fôra uma evasão da vida... é agora, e sobretudo desde Cesário, uma transfiguração em beleza do íntimo e do quotidiano» (pág. 31). Plenamente de acôrdo, se restringirmos o termo *poesia* à poesia derivada do sentimento de arte: transfiguração em beleza, transfiguração estética — e que outra coisa vem a ser a poesia de Eugénio de Castro, Vieira de Almeida ou Pessanha? E, pensando bem, talvez que não seja tão evidente o contraste desta poesia com a do século XVII: acaso *transfiguração* não é uma forma de *evasão*? E acaso não é o gongonismo em sua essência uma forma de *transfiguração* estética do real e, freqüentemente, do banal?

Mas abordemos a questão por outro lado. Dois capítulos sucessivos são consagrados neste livro ao interesse pelo mundo exterior e ao interesse pelo mundo interior. Nós esperaríamos assistir em cada um deles ao desenvolvimento e amplificação das duas formas do sentimento de realidade segundo determinadas tendências; e encontramos afinal uma série de apreciações críticas de vários autores — retratos de mestre, diga-se de passagem — ligadas por laços mais de contigüidade que de continuidade, e focando aspectos vários, como o conteúdo filosófico da obra, sua realização formal, sinceridade do artista, etc. Prêviamente o próprio Autor nos informa do espírito desses capítulos: « Que bela ladainha de nomes queridos a entoar... » (pág. 33).

E porquê? Porque esse estudo que nós esperaríamos era impossível realizá-lo. Eu me explico.

Em primeiro lugar nota-se que a grande maioria dos autores estudados poderia situar-se indiferentemente em qualquer dos dois capítulos: Feijó, João de Barros, Júlio Dantas, Vieira de Almeida, Marques Matias, Castro Osório, João Saraiva, Augusto Gil, Guedes Teixeira, Jaime Cortesão, Augusto Casimiro, Carlos Queiroz, Virginia Mota Cardoso, e quantos mais? E por mais de uma razão: uns, como Fernando Pessoa, porque ao lado de poemas como a *Mensagem* apresentam mergulhos fundos na vida interior como o soneto — *Oh, tocadora de harpa!* — ou a poesia intitulada *O Andaime*; outros porque, sendo predominantemente estetas, retiram indiferentemente do mundo objectivo ou do mundo subjectivo o material plástico a lavrar — e é o caso de Marques Matias; outros ainda porque, sondando profundamente as raízes do próprio ser, mergulham naquela região onde é difícil distinguir o Sujeito do Objecto: quem pode dizer se as *Sombras* de Pascoais estão dentro ou fora dele? — De onde resulta que a separação proposta pelo Autor nos dois capítulos se revela toda artificial, e aparenta ter por móbil exclusivo a comodidade de exposição.

E em segundo lugar observa-se que o Autor parte de um *a priori* que não vem afinal a confirmar-se. Nós iríamos, segundo esse *a priori*, encontrar, tanto na poesia que se ocupa do mundo externo como na outra, uma análise compreensiva feita em penetração, em profundidade, de acôrdo com o movimento científico do século, que continua a Geografia pela Geologia e a Psicologia pela Psicanálise. É isso que nos mostra a *Mensagem* de Fernando Pessoa, o *Pais Lilás* de Lopes Vieira, a *Alba Plena* de Augusto Gil, *Sombras* de Pascoais? Não o afirma o Autor porque ninguém poderia afirmá-lo. Análise, análise consciente — porque toda a análise supõe consciência — da vida interior, em profundidade, fê-la o velho Camões, dentro do Amor; esforço compreensivo em face do mundo exterior é o que tenta Antero, banhado na luz plena da consciência, de maneira a não ser mais igualado entre nós. Em comparação com estes, toda a nossa poesia contemporânea, e particularmente a modernista, traz o mesmo carácter de consciência dormente e penumbrosa, com intermitências de lucidez em Fernando Pessoa — se exceptuarmos José

Régio, que, precisamente por este aspecto excepcional do seu génio, se singulariza entre todos.

E daqui poderemos concluir que é exactamente por não existir na realidade, que a divisão estabelecida pelo Autor nos dois capítulos em questão se revela artificial. O mundo objectivo e o mundo subjectivo confundem-se ou tendem a confundir-se no lirismo contemporâneo, e tanto mais completa é essa confusão quanto mais reveladoras são as suas personalidades; por isso mesmo, desaparecida a distinção de Sujeito e Objecto, e consequentemente a consciência que o Sujeito tem de si próprio, em troca de uma obscura consciência de um Todo Universal, a análise deixa de ser possível, seja ela do mundo exterior, seja do mundo interior. Eis porque escrevi que era impossível o estudo que o Autor empreendeu nos dois capítulos em questão.

Queira agora o leitor voltar atrás e aplicar estas considerações ao que deixei dito a respeito do sentimento de arte e do sentimento de realidade. Se atentarmos bem, notaremos que este estado psíquico que é o mergulho no inconsciente se revela em certas formas de expressão, sobretudo na associação subtil e imprevista de imagens e epítetos, cuja origem misteriosa nos escapa. Eis alguns exemplos de Eugénio de Castro, Teixeira de Pascoais, Camilo Pessanha e Fernando Pessoa:

.....peixes
Que na piscina são relâmpagos de jóia.

Um murmúrio de côres.

Teu verde coração divino.

Sete lágrimas frias do silêncio.

Alma de silfo, carne de camélia.

Só, incessante, um som de flauta chora
Viúva, grácil, na escuridão tranqüila.

Teu gesto que arrepanha e que extasia...

Teu gesto completo — lua fria

Subindo, e em baixo, negros, os juncaes...

Nenhuma destas expressões nos impressiona a imaginação consciente e construtiva, mas como que nos vem prender à traição por portas falsas, que se suspeitam e não se vêem. Porque elas emergem da penumbra inconsciente, e exprimem tendências que dentro de nós anseiam também por emergir. As sinestésias que elas interpretam a cada passo revelam uma elaboração no caos genésico onde a vida psíquica é indiferenciada e penumbrosa.

Esta foi a novidade trazida por Eugénio de Castro, que faz d'ele o inaugurador da poesia moderna em Portugal, e este o aspecto da sua obra que,

como muito bem observa o Autor, se reflecte immediatamente em Junqueiro e lhe comunica certo sabor de modernidade.

E quer seja o sentimento de arte, quer o sentimento de realidade o móbil do artista, sempre se exprime o mesmo estado de alma em que os dois mundos se confundem e a consciência deixa de falar em nome de si própria. É preciso advertir, no entanto, que a linguagem é já um começo de análise, e que todo o estado de alma que encontrou a sua expressão na palavra, começou já a definir-se e a tornar-se consciente. É por isso possível que a sonolência e obscuridade dos poetas modernos represente apenas a adaptação a um mundo novo, recém-aberto, e por isso uma amplificação da consciência, e não, como outros querem, um regresso, uma *reintegração* na nebulosa primitiva e ingénua: em qualquer caso, avançando ou regressando, chegar-se-ia a um limite em que os dois mundos se revelariam afinal, limpidamente, na sua unidade. Mas esse é outro problema.

*

Quero, antes de concluir, aproveitar a ocasião para marcar mais uma vez uma posição que repetirei tantas vezes quantas fôr preciso.

Encontramos na pág. 70 deste estudo uma referência às «doentias lasdões de tédio e de renúncia, infelizmente o seu estado de alma definitivo» de Sá-Carneiro. Mais adiante, na pág. 80 fala-se nos que «são capazes de dissociar a sensibilidade moral da sensibilidade estética», e em certa «anormalidade da sua realização do amor».

Ora o Autor mais de uma vez afirma que o seu estudo é *compreensivo* e não *valorativo*. ¿Porquê, então «infelizmente» aquele estado de alma de Sá-Carneiro, se ele é psicologicamente o mais interessante? Para quê a referência à sensibilidade moral? Para quê a palavra *anormalidade*? Acaso há anormalidades para uma crítica que não seja normativa?

Aquelas expressões saltavam espontâneas ao bico de pena, e provam uma coisa: que não há possibilidade de assumir em face de contemporâneos uma atitude desinteressadamente compreensiva. A própria escolha dos nomes, o próprio número de linhas consagrado a cada um, supõe uma selecção e uma escala de valores. E o autor foi mais longe ainda, porque marcou definitivamente a sua posição em face da técnica modernista.

Ora bem: eu creio que a posição do autor em face de técnica modernista é a mais séria e a mais inteligente. Arte implica comunicação, implica sociabilidade; o hermetismo é a negação da arte. Poeta que se não revela e se não comunica pela arte, é como um sino que não badala — ¿para que serve?

E, ao mesmo tempo que aplaudo quanto posso esta atitude, desejaria que todos pensassem nas suas últimas conseqüências. ¿Quere ver o leitor?

A condição social da arte impõe ao artista certas obrigações, porque ou a arte só interessa ao artista e o público nada tem, portanto, que ver com o que ele escreve (o que traria como conseqüência prática, entre outras, a de que muitas obras nunca saíam da gaveta), ou a arte interessa ao artista e ao público, e isso impõe entre um e outro certa equação sempre progressiva, que

se não obtém sem selecção e sem esforço. ¿ Que interessa ao público o *infeliz estado doentio* do artista X ou a *anormalidade* do artista Y? Se por acaso é possível discriminar entre moral e estética, é ao artista que cumpre fazer, como acto de consciência, na sua própria obra, essa discriminação; e se ela não é possível para o artista, ¿ para que havemos de iludir-nos pensando que é possível para o público que o recebe?

Mas vou mais longe. Certos aspectos de certa poesia moderna correspondem a certos estados de alma mórbidos cujo poder comunicativo a arte multiplica, e não de uma morbidez em que se sente a insatisfação de coisas novas, a doçura do infinito, nem de um desequilíbrio que é apenas o tacteio de outro equilíbrio mas perfeito e mais difícil — mas de uma morbidez decadente, vizinha da decomposição. Pregunto: ¿ pode a critica limitar-se a *compreender* esse fenómeno que se passa à nossa roda e nos diz respeito? Parece-me sacrilego obrigar a inteligência e a consciência à inacção nestas circunstâncias.

É uma vaga que vem? Oponhamos-lhe outra vaga.

*

Livros como este, que assim levantam problemas e suscitam interesses, são raros e preciosos. Eu fui um dos muitos leitores que ele obrigou a reflectir. ¿ E quem sabe se as minhas reflexões, e as d'esses leitores, e as dos que me lêem, não serão uma pequenina ajuda para a formação de uma opinião pública sobre certos problemas a respeito dos quais é bom pensar-se a sério?

ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA.

N. DA R. — *Este voto do autor era motivo bastante para publicar o seu ensaio, quando este não tivesse outras qualidades, como são independência e o nível especulativo a que traz certos problemas poéticos. As suas idéias, porém, parecem-nos estranhas em muitos pontos. Mais uma razão para desejarmos, com o autor, que o artigo encontre eco.*

DOCUMENTOS

AS HISTÓRIAS DE ISABEL MARIA

¹ *Isabel Maria tem sete anos de idade. Sabe ler e escrever, mas comete muitos erros de ortografia, embora redija com grande rapidez. Filha e neta de escritores, tem sido, pelos pais, educada «literariamente» (se assim se pode dizer) com as histórias da tradição popular portuguesa, contadas por Ana de Castro Osório. Essas histórias maravilhosas têm sido o alimento da sua imaginação e o fermento da sua sensibilidade. Gostando, primeiro, de as ouvir;*

lendo-as, depois, constantemente, começou, há um ano, a escrever as « suas » histórias (só a primeira foi ditada) com reminiscências das histórias que conhecia, arranjando-as de maneira a disfarçar, quanto possível, a sua inspiração. Há nelas, além do arranjo, muitas notas pessoais que merecem a atenção dos estudiosos da mentalidade infantil. Além disso, têm uma frescura de composição que lava o leitor de muita camada de retórica.

I

Era uma vez uma viúva que tinha uma menina. Era, porém, muito linda, e os seus cabelos pareciam luzir ao sol da manhã. Maria, um dia, estava à janela, e vendo ao longe uma carruagem de oiro puxada por uns cavalos todos brancos, ela, que nunca vira coisa tão linda, olhou, e os cavalos já estavam defronte dela. O príncipe desceu da carruagem de oiro e ajoelhou-se defronte dela, e beijando-lhe a mão, disse: « Tu és uma princesa verdadeira; vem comigo, que vais ver o que é um palácio ».

Andaram na carruagem, por terras e países, até encontrarem uma grande porta de um grande palácio. O príncipe desceu da carruagem de oiro e entraram. Maria admirou-se de ver coisas tão lindas, que nunca vira em sua casa. Assim se passou o dia. Chegou-se à noite. Maria foi-se deitar nas camas fofinhas que nunca tinha na sua casa. Tinha-as feitas de pau; parecia que estava deitada no chão; nem parecia que estava deitada na cama.

Maria alevantou-se às 8 horas, vestiu-se, arranjou-se com fatos de grande gala, porque havia uma grande festa no palácio, porque o príncipe fazia sete anos. A rainha estava sentada no trono, e o rei também. Mandaram a menina buscar a sua velha mãe. A menina e os criados do palácio andaram, andaram, andaram, por terras e países, até que viram uma grande floresta. Aproximaram-se dela. Viram uma pedra de oiro e outra de prata, a luzir. Levantaram as pedras e viram logo um grande palácio. Tinha sete campainhas. Tocou na primeira. Logo se ouviu um som assim: dlin-dlão, dlin-dlão, dlin-dlão. Imediatamente lhe apareceu uma linda fada, de cabelos de oiro e olhos azuis. Mandou-a entrar para uma sala, das maiores do palácio. Sentou-se numa cadeira estofada. Abriu-se uma porta e viu-se lindas fadas. Uma chamava-se a Fada das Flores, outra a Fada Lilás. Ali passaram o dia.

Teve que se ir embora. Logo a fada tocou uma sineta e apareceu uma carreira de criados: « Vão buscar à cavalaria um cavalo dos melhores para esta menina ». Logo se pôs a cavalo. Andaram, andaram. Chegaram logo à porta da casa. Imediatamente se viu a mãe. Puseram-se aos beijinhos e abraços.

Puseram-se a caminho e perderam-se. Viram uma luzinha a tremer. Eram os olhos dum lobo, que vinha, furioso, para as comer. Não sabiam onde se haviam de se meter. Ouviram uma voz que lhe disse assim: « Quando te vires aflita chama pela Fada das Estrelas ». Logo, por encanto, se esquecia. E o

lôbo já estava ao pé delas, para devorá-las. Mas de repente lembrou-se e disse assim: «Valha-me aqui a Fada das Estrelas». Logo imediatamente apareceu uma linda fada, que disse assim: «Varinha do condão!, pelo condão que Deus te deu, faz com que esta menina apareça já no palácio do rei». Logo imediatamente apareceram no palácio do rei. O príncipe já estava à espera delas. Casaram e foram muito felizes.

II

Certo dia um mercador tinha três filhas. Mas aconteceu que o rei dum país próximo foi fazer uma viagem a essa terra, e passando por a casa do mercador bateu à porta e disse: «Dão-me cama para esta noite?». A filha mais velha disse com muita delicadeza: «Eu não lhe posso dar cama nem mesa porque meu pai não está cá». Mas a Maria Clara, a filha mais nova, respondeu: «Vossa Real Majestade!, eu também não posso ir contra minha irmã mais velha, mas posso lhe dizer que vá àquela choupana, que mora lá uma menina que lhe pode dar pousada».

O príncipe agradeceu às três meninas e seguiu, chegando à estalagem ensinada, e disse: «Menina!, dê-me pousada». E uma vizinha respondeu: «Eu também sou pobre, mas da melhor vontade lhe darei tudo quanto puder». O príncipe ficou apaixonado com ela, e ela também gostou dele. Quando se levantou pela manhã a menina tinha-lhe deixado uma chávena de cacau e um bocado de pão fino. O príncipe desconfiou e não tocou em nada, e foi-se depressa esconder.

A noite, quando o príncipe já estava quasi a dormir sentiu chamar por ele: «Príncipe Diamante! Príncipe Diamante!». O príncipe levantou a cabeça e respondeu: «Estou aqui, linda menina!». Então a princesa, que outra não era, agarrou-se a ele e disse-lhe: «Tu és o meu irmão querido». Então ele reconheceu-lhe a voz e disse-lhe: «Vamos embora. Como te chamas? Já não me lembro! Já foi há tantos anos!». E a princesa respondeu: «Chamo-me Princesa Dora».

Andaram, andaram, por montes e vales, por serras e por aldeias. «Até que enfim! — exclamou ela —, já estamos no nosso país» — disse a Princesa Dora com os olhos ansiosos que ela tinha. E o príncipe disse-lhe: «Olha as torres do palácio».

A mãe, quando viu a filha, perdida já há sete anos, abraçou-a muito e disse-lhe: «Minha filha!, tens que ir ao convite das fadas e dos anões, pois por saberem te vieram convidar». A princesa foi ao convite e gostou muito da festa, e estava muito contente por ver a sua madrinha, a Fada Bela Dona. Mas a sua madrinha quis que viessem todos para o mundo das fadas. E a afilhada que fôsse mesmo fada e o príncipe fado.

Viveram muitos anos em companhia de todos.

III

HISTÓRIA DA FLAUTA MÁGICA

Era uma vez uma rainha muito má e que tinha duas filhas e um filho. Ora uma vez a rainha tinha ido passear e encontrou um pastorinho, e perguntou-lhe se ele queria ir para o palácio. E ele disse que sim. A rainha toda contente ficou por ter o menino em casa, mas isso foi só o primeiro dia. Depois só lhe dava restos de comidas já com bolor, que o pobre Leonel — assim se chamava ele — nem lhes tocava. Por isso estava muito magro.

Mas as filhas da rainha estavam encantadas. A rainha lembrou-se e arranjou uma intriga. E quando o Leonel se levantou foi ao pé da rainha, como era costume. E a rainha disse-lhe: «Oh Leonel!, tu disseste que eras capaz de desencantar a minha filha que mora no monte côr de fogo?» «Vossa Real Magestade!, eu tal não disse, mas se o vosso filho diz é porque é verdade». Mas era mentira. O príncipezinho até gostava muito dele. Imagine-se como ele havia ficado!

O outro dia, o Leonel pôs-se a caminho. Andou, andou, por aldeias e serras, até a uma floresta muito escura aonde encontrou uma velhinha com uma saca de farinha às costas. O Leonel disse: «Boa noite, avôzinha!» «Boa noite, cavaleiro! Não descansa um bocadinho, não?» «Eu quero mas é ajudá-la a levar essa saca de farinha». «Obrigado, cavaleiro! Por seres bom, pede-me três coisas». E imediatamente cai-lhe os fatos de pobre aos pés e aparece uma linda fada. «Que me queres? Pede três coisas». «Só quero desencantar a princesa». «Olha!, toma esta flauta mágica. Quando te vires aflito, toca três vezes nesta flauta, que toda a gente adormecerá». E nisto desapareceu, e o rapaz foi andando até à montanha côr de fogo, e viu as princesas assentadas num banco e os leões à roda. Ele tocou na flauta e os leões fecharam os olhos e adormeceram.

E assim Leonel casou com a mais nova das filhas, que se chamava Rosa Branca. E a rainha por suas mesmas mãos se castigou. E os dois casaram e viveram muito felizes o resto da vida.

IV

ESTA É A HISTÓRIA DA FLOR-QUE-O-SOL-BEIJÁ

Já é meio-dia. Flor-Que-O-Sol-Beija está ainda na cama. Está a pensar: «Que bom seria eu estar na lua. É verdade, uma idéia». Flor-Que-O-Sol-Beija levanta-se da cama só com a camisa de noite, dá um pulo da janela e chama: «Anão da chuva!, leva-me à lua».

Então, depressa vê o seu amigo de tempos: agarra-se a êle, dá-lhe um beijo e diz: «Leva-me à lua, sim?» Então o anão diz: «Assim eu levo-te, mas tens de passar por muitos perigos». «Não importa; tenho, contudo, confiança em Deus».

Andaram por as nuvens, e quando chegaram à lua viram uma horrível feiticeira que ia deitando lagartas na cabeça da menina Flor-Que-O-Sol-Beija. Não hesitou ela; bem sabia que o Sol a não deixava correr perigos. Então a feiticeira diz: «Não tens medo de mim?» «Não», respondeu a menina, «Ah!, então aqui tens uma surpresa», e imediatamente, em lugar da feiticeira apareceu a Lua, que deu uma risada cristalina e respondeu: «Não tens medo de mim — disse a Lua, — então vai-te embora, ver a casa das bonecas, que eu dou licença». «Eu não vinha cá para ver as bonecas; eu só vinha para te ver a ti». Então a Lua disse: «Muito obrigada, Flor-Que-O-Sol-Beija. Ficamos amigas, sim?»

Isto foi um sonho.

V

Era uma vez uma madrasta e uma menina. A madrasta não gostava da menina. Ora uma vez passou um príncipe a cavalo. A menina caiu de joelhos aos pés do príncipe, e o rei olhou e disse: «O meu filho não se vai casar com uma rapariga da rua». A menina ficou a chorar e a pensar nos seus tempos antigos.

O príncipe, quando passou outra vez, agarrou na menina pelas mãos e levou-a às escondidas do rei seu pai. A menina estava triste, e o príncipe disse-lhe: «Vou pedir ao meu pai para consentir o casamento». O rei disse que consentia, mas a senhora havia de ir ao céu e trazer os três cabelos do sol, porque sabia que isso não se podia fazer.

A menina chorou tanto que o rei consentiu. Então viveram muito e a menina mandou chamar a madrasta, e então acabou-se a história. Aqui têm: as pessoas são boas mas sofrem.

VI

Era uma vez um pretinho, que por êle ser muito preto chamavam-no o Negrito. Ora o Negrito era um rapazinho muito pobre, mas bom e simpático. Um dia, o Negrito estava à janela e viu uma nuvem branca, branca, que parecia algodão e que pouco a pouco se ia formando numa mulher. Era tão linda que o Negrito ficou espantado. Tinha cabelos loiros e os olhos azues. O Negrito ficou espantado ao ver aquela formosura. Mas nisto o Negrito viu mais nuvemzinhas brancas, mas estas eram mais pequeninas. Eram as filhas da fada que estava ali.

Então a fada sorriu e disse com carinho: «Meu amor!, sei que és muito pobrezinho. E venho aqui dizer-te se tu querias ir para o país das fadas». O Negrito ficou muito tempo a pensar, e depois disse que queria ir. Então a fada disse-lhe: «Lá no meu país há muitas fadinhas e as minhas filhas. Ah!, já me esquecia, há lá também umas mulatinhas». «Então vamos já».

Puseram-se a caminho; passaram por aldeias e cidades, até que chegaram a uma porta, e bateram. Vieram logo muitas criadas abrir a porta. O Negrito ficou muito contente. E viveram muito felizes, em companhia das fadas e dos anões.

VII

O PINTAINHO DESOBEDIENTE

Era uma vez uma galinha que morava no campo e tinha um pintainho muito desobediente. Ora uma vez a galinha tinha de sair e disse: «O menino não sai de casa, não?» O pintainho respondeu: «Sim, eu não saio de casa». A galinha não estava a acreditar, mas enfim...

Mas o pintainho, logo que se viu sozinho, saiu. Passou por campos e vales até que chegou a uma floresta. Andou, andou, e quando já ia no fim da floresta encontrou um lobo que ia cheio de fome. E logo que o viu, pensou: «Que bom jantar será hoje para mim!» O pobre pintainho, todo assustado, começou a gritar, mas o lobo vem por trás e come o pobre pintainho.

Quando a mãe chegou a casa, e não viu o filho, ficou muito aflita, e a chorar disse para si: «O que faz a desobediência!»

É feito por Isabel Maria.

A TRADIÇÃO PORTUGUESA DO POEMA DE FRANCIS THOMPSON E A CRÍTICA DO SR. PAULO DURÃO.

A tradução do poema *The Hound of Heaven* do grande poeta místico católico inglês Francis Thompson, que publiquei no ano passado no n.º 5 da REVISTA DE PORTUGAL, teve a boa sorte — e o mau sestro... — de chamar as vistas do Sr. Paulo Durão, que lhe consgara, no número de Outubro da revista BROTERIA, quatro páginas e meia de prosa.

Não quero ficar a dever ao Sr. Paulo Durão os bem-hajas pelas boas palavras com que almofadou a sua crítica. Bem sei eu as deficiências da minha tradução do poema de F. Thompson. Milagre fôra que as não tivesse. Reconheço mesmo, muito além do Sr. Durão, que toda ela é — e não só, como ele generosamente concede, «em mais de um ponto» — bastante infeliz. Certo

estou que, se assim o quisesse, o Sr. Durão encontraria muito mais por onde pegar. Escolheu apenas — certamente a título de exemplificação — a tradução do verso de que trata a seguinte passagem :

Mas vejamos logo o verso seguinte, para compreender melhor o valor das observações que fizemos. Continua o poeta :

Por esperanças visionadas eu corri.

A este verso, corresponde o seguinte, no original inglês :

Up vistaed hopes I sped.

Confrontando palavra com palavra, não se pode taxar de materialmente infiel a tradução portuguesa. E, contudo, quem conhecer um pouco a língua inglesa, reconhecerá para logo que falta, no português, um matiz importante de significação. Vista, em inglês, é perspectiva ; e, portanto, o sentido do verso é este : — « Corri após as esperanças que diante de mim se abriam em vastas perspectivas ». Quem descobrirá este significado, debaixo daquelas palavras quasi enigmáticas : — « Por esperanças visionadas eu corri ? »

Com efeito : quem descobrirá ?...

Não sei se o Sr. Durão teria sido muito feliz na escolha do exemplo de erro — ou defeito — da tradução. O Sr. Durão viu bem que eu quis dar simplesmente a tradução — ou adaptação, como também lhe chama — tão literal quanto possível do poema de Thompson, a-dentro duma certa decência de gosto literário, e nunca uma paráfrase ou um comentário. No gosto literário do Sr. Durão — não quero tocar. Mas que me diz disto que se chama densidade da linguagem poética, que o tradutor honesto tem obrigação de respeitar ?

No entanto, deixe que me reporte — a-pesar-de não me parecer necessário, em face do transcrito — ao grande dicionário de Oxford, *A New English Dictionary on Historical Principles*, vol. x, parte II, art. Vista, para justificação mesmo da própria palavra por mim preferida : « 3. fig. A mental view or vision of a far-reaching nature... b. A view or vision, in prospect or retrospect, of an extensive period of time or series of events, experiences, etc. ».

Passemos agora à tradução do título. Muito bem sei que não respeitei a metáfora contida no original ; mas deixe o Sr. P. Durão que lhe diga que a tradução por ele proposta é abusiva, pois, como muito bem sabe, o termo *Hound* designa genericamente o cão de caça, e não expressamente o galgo. Admitindo aliás que a metáfora é inaprehensível para o leitor português, o Sr. Durão vem falar na « quasi-tradição » que ela tem na poesia inglesa, e, « para não ir mais longe », abona-se com dois passos de Shelley que não vêm ao caso. O primeiro, do *Prometheus Unbound*, é manifestamente a águia que dilacera o coração de Prometeu. A imagem também não é de Shelley, mas

de... Ésquilo, como o Sr. Durão poderá verificar se quiser ler a fala de Hermes quâsi no final do *Prometeu Agrilhado*, assim traduzida por Basílio Teles na passagem que nos interessa:

*Mas a água sangrenta, o cão alado
De Deus virá arrancar-te cada dia,
Voraz, tiras de carne...*

V. 1013-1015.

O segundo — por sinal mal referenciado, com certeza « simples gralha tipográfica » que escapou ao Sr. Durão, pois é do *Fragment of a Satire on Satire*, e não é 1.19, mas sim v. 17-18 (e desculpem os leitores da REVISTA DE PORTUGAL, não habituados a coisas destas neste lugar, a acribia da cita) — refere-se aos « perros da Consciência » e nada tem que ver, também, com o símbolo de Thompson.

Ainda a este propósito, o Sr. Durão mete-se pela mitologia celta para nos dizer que « esta palavra *Hound* era um título de honra », deixando assim no espirito do leitor desprevenido a impressão de que *hound*, que é de pura cepa germânica, pode ser de origem céltica...

Também a notazinha que precede a tradução mereceu as atenções do Sr. P. D. Quâsi senti remorsos, ao ler as suas palavras, de ter roubado dois dias à vida amargurada do grande poeta inglês. Mas posso agora dormir descansado, pois tal me não pesa na consciência.

Fui ver, primeiro, o material vulgar de informação de que dispusera ao escrever a nota — e verifiquei que Francis Thompson nasceu, como eu escrevera, a 18 de Dezembro de 1859. Mas... o diabo tece-as... Fui, como toda a gente, ver as enciclopédias, entre elas a *Encyclopaedia Britannica*, *Meyers Lexikon* e *Der Grosse Herder*. Todos concordes. Por segurança maior, fui consultar o monumental *Dictionary of National Biography, Second Supplement*, vol. III, e lá estava: « *Thompson, Francis (1859-1907), poet and prose-writer, was born on 18 Dec. 1859 at 7 Winckley Street, Preston...* » Como o Sr. Durão vê, a gralha tipográfica, se a há, não é minha.

Dei às pessoas que quiseram ler a nota a informação de que o poema fôra publicado póstumo em 1908. O Sr. Durão diz que não, e eu já verifiquei que *Der Grosse Herder* o dá como incluído já em *Poems* de 1893. Não tenho, infelizmente, à mão o material de que o Sr. Durão dispõe. Mas Bernhard Fehr, professor de literatura inglesa na Universidade de Zurique, que me forneceu, no seu belo livro *Die Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* (Berlin-Neubabelsberg, 1923), os dados biográficos que utilizei na minha nota, escreve, a pág. 448: « *Der süsse Frieden, der sich seiner bemächtigte, wurde zu Liedern, die er seinem Wohltäter und dessen Gattin, der bekannten Dichterin Alice Meynell, und deren Kindern, Monica und Sylvia, in Dankbarkeit zueignete:*

Poems 1893, Sister Songs 1895, New Poems 1887; dazu *nach seinem Tode* The Hound of Heaven 1908... »

Volto à transcrição do artigo do Sr. Durão:

« E, contudo, quem conhecer um pouco a língua inglesa... » — Bem pouco a conheço eu, aí de mim!, para as minhas exigências! Mas esse pouco chega para servir com seriedade o meu ofício e ganhar honradamente o pão de cada dia.

Coimbra, Outubro de 1939.

PAULO QUINTELA.

TEATRO

AS REPRESENTAÇÕES VICENTINAS DO TEATRO DOS ESTUDANTES DE COIMBRA.

O TEATRO DOS ESTUDANTES de Coimbra, superiormente dirigido pelo Prof. Paulo Quintela, deu um serão vicentino na Biblioteca da Universidade a 13 de Dezembro. Foi um êxito. Figuravam no programa duas cenas do *Auto da Lusitânia* (*As Horas das Negligências Mundanas* e *Todo o Mundo e Ninguém*), a cena do Lavrador do *Auto da Barca do Purgatório* e uma peça dec arácter mais sacro, o *Auto da Alma*.

Tal empreendimento parece trazer a promessa da representação de obras que são mais de teatro para ler que de teatro para encenar, dado o esforço, o sentimento de realidade literária, de cultura, numa palavra, que semelhante espectáculo exige de um público moderno. Promessa que tem garantias, e por várias razões. Em primeiro lugar porque a escolha das peças corresponde às intenções do grupo de estudantes que se meteu a estudá-las. O TEATRO DOS ESTUDANTES de Coimbra nem se propõe ser uma trupe de agrado popular nem macaquear o teatro oficial (péssima ambição), e ainda menos aspira a grupo de amadores def estas de caridade. Meteu ombros à tarefa, difícil e necessária, de dar a conhecer ao público culto — ou que quer cultivar-se — obras dramáticas de qualidade incontestável, directamente e, na medida do possível, no espírito em que foram escritas.

Teatro clássico, pois, e, logicamente, teatro nacional, de início. Mas acontece que as obras primas da literatura dramática portuguesa pertencem a uma época recuada, a um espírito mais afastado de nós do que o das obras de Shakespeare ou de Molière nos seus países. A questão está em saber se o teatro vicentino — monumento literário excepcional — é viável em cena, é susceptível de despertar no espectador um interesse dramático real, extra-literário.

A prova está dada no que diz respeito às cenas representadas — mas graças exclusivamente ao ensaiador e seus companheiros. Conseguiram no palco o que parecia ter perdido essa possibilidade. É este sem dúvida o maior louvor

que se pode dirigir ao TEATRO DOS ESTUDANTES de Coimbra, expressão de um conjunto de qualidades e de imponderáveis cénicos, destes imponderáveis misteriosos que fazem de uma peça um « alcaide », um desastre, um êxito ou um triunfo.

O diálogo entre Dinato e Berzebu, cheio de vivacidade e de boas saídas, os maldizentes da mulher

*Que não crê senão patranhas
E reza sempre de aranhas*

tem brio suficiente para interessar espontaneamente o auditório. Já não acontece o mesmo, a meu ver, com a cena de *Todo o Mundo e Ninguém*, que resiste menos ao tempo. Aqui, é preciso apelar para uma infinita paciência histórico-literária para sentir o que se diz em cena, — paciência voluntária, artificial, que falscia os valores. Sucede isso, em parte, porque a cena em questão representa duas entidades (*Todo o Mundo*, e *Ninguém*), e as entidades falantes maçam-nos; em parte também porque o processo monótono e tem o grande defeito de enumerar e controlar pedagogicamente verdades de experiência que só o espectador do tempo de Gil Vicente tinha interesse e gosto em deslindar. A sabedoria das nações, expositiva e distributiva, aborrece-nos quando se não exprime em forma original, saborosa ou mesmo picante. É por isso que a farsa tem mais probabilidades do que a « moralidade », quanto a permanecer viva. É por isso que a *Farsa de Inês Pereira*, por exemplo, representada há dois anos pelo TEATRO DOS ESTUDANTES, teve tamanho êxito. E é ainda por isso que a gente se interessa pela cena do Lavrador, que põe um ser vivo no palco, um tipo excepcionalmente bem desenhado, cujas queixas e sarcasmos nos tocam por seu carácter universal.

O *Auto da Alma* leva-nos a um mundo absolutamente diferente. É certo que também é uma peça demonstrativa, com fim apologético e ligâmenes litúrgicos mais acentuados do que nas outras. Contudo, a linha hierática deste « milagre », a magestade das suas figuras simbólicas, a gravidade do desenvolvimento, a tentação dessa Margarida que é a alma, que nos apaixona sempre, o desfile dos penitentes e do câro ritual, tudo isso impõe ao espectador um recolhimento adequado ao alto simbolismo da obra. Quando isso não fôsse, bastariam aparato glorioso dos gestos, o cortejo, o cerimonial, para fularem directamente aos sentidos.

Daí resulta que o ensaiador (apetecia-me dizer — o ordenador) teve que, para manter essa acção directa, conservar o espectáculo num afino perfeito, pois o mais pequeno passo em falso poderia atirar com a representação a terra. Repare-se, além disso, numa inovação particularmente feliz: o « câro falado » dos penitentes. O princípio do câro falado parece-me pouco conforme com a tradição medieval; mas tal técnica, cujas dificuldades é escusado acentuar, dá à representação uma força dramática, um ardor, um elan incrível. Com a condição, claro está, de que o câro esteja minuciosamente regulado. E estava,

tanto sob o ponto de vista do sincronismo como do harmónico equilíbrio das vozes femininas e masculinas. Outro êxito da interpretação e da encenação: o fragmento do diálogo de Dinato e Berzebu, dito em forma de ladainha — e de um cómico irresistível.

Os cenários são criados e executados pelos componentes do jovem grupo. Limitam-se sóbriamente ao essencial, à sugestão, regressando assim (é curioso notar isto) a uma maneira muito antiga de compreender o cenário, aos antipodas do fausto realista. A sugestão era mais forte, principalmente, quanto à boca do inferno... O guarda-roupa permitiu igualmente aos estudantes aproveitar os seus conhecimentos, o gosto e a fantasia próprias.

Uma palavra sobre a interpretação: Todos os actores mostraram boa vontade notável, mas só um ou dois revelaram verdadeiro talento dramático ou cómico. O grande defeito do resto da interpretação é de declamação ou de representação. Defeito grave (pois todo o recitativo falho de naturalidade acaba por desesperar-nos), e que só é possível corrigir à força de muito trabalho individual e colectivo. Não seria vantajoso criar nos liceus (como é obrigatório no estrangeiro) cursos de dicção e orfonia?

Mas a boa fé e o entusiasmo de todos os componentes do grupo fazem perdoar muita coisa. Num país onde a produção teatral e o gosto do bom teatro são igualmente pouco vulgares, é preciso sublinhar a importância desta iniciativa e deste êxito, e fazer com que este teatro, nascido numa Faculdade de Letras (como as companhias congêneres de Madrid, de Paris, de Bruxelas), e que interessa em primeira linha aos estudantes e às pessoas que zelam a arte e a cultura, atinja um público cada vez mais vasto e crie um nome, uma reputação comparável à de que gozam a *Barraca*, os *Teofilianos* da Sorbonne, o *Jovem Teatro* da Universidade de Bruxelas, etc.

Este último, por exemplo, nascido para documentar um curso de literatura francesa, tem já alguns anos de existência e dá com êxito uma média de cinco representações por ano académico. Tem o aplauso do público culto de Bruxelas, da provincia, e até do estrangeiro. Tem a simpatia dos estudantes; a dos professores que lhe dão apoio moral e financeiro e lhe permitiram adquirir autonomia económica mantida com o produto das representações, largamente superior às despesas de cenário, guarda-roupa e viagens: a simpatia dos eruditos e dos escritores, finalmente, que dele tiram relêvo para os seus trabalhos de tradução. Tanto assim que em dois anos, além das representações de peças do repertório, o *Jovem Teatro* criou *La Verdad Sospechosa* de Calderon (trad. de Etienne Vauthier); *I Rusteghi*, do venesiano Goldoni (trad. nova de Van Nuffel), *Le Chevalier au Pilon Ardent* de Fletcher (trad. de Paul de Reul). Sem falar de uma adaptação do *Miles Gloriosus* de Plauto, e de diversas peças pouco representadas de Molière, Marivaux, Musset.

O *Jovem Teatro* faz a sua escolha entre obras de interesse universal pouco conhecidas, quer porque estejam esquecidas, quer por serem estrangeiras. Os *Teofilianos*, agrupados sob a direcção do Prof. Cohen, têm grande fama desde os seus espectáculos no adro de Nossa Senhora de Paris. Também fazem

tournées ao estrangeiro. Em Bruxelas, representaram os *Persas* de Ésquilo em excelentes condições.

Em Espanha, a *Barraca*, que sobreviveu durante dois anos ao seu fundador, o grande poeta granadino Federico Garcia Lorca, é também uma formação de origem universitária, mas à sua inspiração inicial juntou o propósito de difundir a cultura popular espanhola. O seu carácter de teatro ambulante não impediu a *Barraca* de se consagrar aos grandes clássicos da literatura nacional, Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Mas a *Barraca* tinha também adoptado a técnica da comédia mimada e da *commedia dell'arte* — duas magníficas escolas de disciplina teatral — e representava, eventualmente, obras modernas do próprio Lorca. O entusiasmo desinteressado de todos esses moços alimentava-o personalidade do seu chefe — actor, ensaiador, adaptador e... costureira. Pelo dinamismo de todos, chegaram a criar e manter um « espírito de grupo » admirável, feito de disciplina, de obediência, de iniciativa no trabalho e de boa camaradagem, pagos a dobrar pela alegria do resultado.

Ao terminar, desejamos ao *Jovem Teatro dos Estudantes de Coimbra* e ao seu animador, o Prof. Quintela, o destino que os seus primeiros êxitos parecem prometer-lhe.

ANDRÉE CRABÉÉ.

MÚSICA

ATRAVES DOS CONCERTOS DE PARIS: VITALIDADE DA MÚSICA MODERNA.

Um espírito exageradamente pessimista ou facilmente sentimental — e quantos há por esse mundo fora, justos céus! — encetando neste momento, ao cabo de oito dias do que será possivelmente a segunda Grande Guerra, uma crónica (um pouco atrasada, é certo) da última temporada musical parisiense, que se revelou excepcionalmente importante, não se furtaria a debitar sobre o facto os tristes e retóricos lugares comuns de uma filosofia lúgubre, matando-nos o bicho do ouvido com aproximações, analogias, símbolos a-propósito ou a despropósito da cultura e da civilização, onde não faltariam os « cantos de cisne », os « lampejos finais », e outras lindezas do mesmo estilo que as circunstâncias pareceriam justificar.

Ora, por muito trágicos que sejam os acontecimentos presentes, por mais que o seu desenrolar faça sofrer todos aqueles que não dedicam um culto à força bruta e não divinizam um homem só porque esse homem grita e mente mais e mais despidoradamente do que o que pode tolerar a bitola humana, por maiores que sejam as surpresas que a história nos vai reservar, por muito longa que seja a estagnação a que um conflito sem mercê forçará, porventura,

a cultura e a manifestação dos autênticos valores espirituais — ninguém pode duvidar um só instante de que a vitória final, a-pesar-de todos os sacrifícios que ela vai custar, pertencerá a estes, e que a negra ameaça que sobre eles pesava será varrida de sobre a face da terra como algo atrozmente hediondo, execrável.

Vamos, pois, à nossa crónica, sem filosofias nem literatices preliminares, com a alma triste, sim, mas com o coração alto, na certeza de que o preço do sacrifício de hoje será o restabelecimento, amanhã, da dignidade da condição humana.

Falava eu, na minha anterior resenha crítica, de possibilidades vitais e valor essencial da música moderna, a-propósito da 1.^a audição em Paris de duas obras recentes importantíssimas: o *IV Quarteto*, de Schönberg, e a *Sonata, para 2 pianos e percussão*, de Bela Bartok. Ora, a temporada musical de que me vou ocupar forneceu, precisamente, pelo número de obras significativas da produção deste último quartel do século XX ouvidas, e pela revelação de algumas outras relativamente recentes, uma excepcional ocasião de examinar mais conscienciosamente, pela espécie de visão retrospectiva proporcionada, essas possibilidades e esse valor essencial da música moderna, afirmados a respeito das duas obras acima citadas. E novamente se impõe a conclusão de que, no panorama forçosamente de altos e baixos que a música moderna oferece aos olhos do crítico e do historiador, os altos são ocupados por obras de uma esplêndida vitalidade, de uma perfeita maturidade de pensamento e de um absoluto equilíbrio de forma, obras a que o tempo já vai apondo o selo de um classicismo tão *tranquilizador* como o das chamadas « obras clássicas », e como estas tão dignas da nossa admiração e do nosso respeito.

Lancemos a vista sobre esse panorama, tal como ele, sucinta mas eloquentemente, se foi desenrolando no decurso desta « saison » parisiense, e tratemos de fixar um pouco a nossa atenção sobre as produções e os autores nêles mais sobressalientes.

Começarei por me referir à reposição que a Ópera de Paris fez de duas das mais curiosas obras desse tão curioso músico que foi Maurice Ravel: *L'heure espagnole* e *L'enfant et les sortilèges*.

O caso de Ravel é significativo: um dos mais combatidos pioneiros da música deste século, torna-se, pouco a pouco, o mais popular, o único verdadeiramente popular, dos grandes compositores contemporâneos. Note-se, contudo, que a popularidade do autor de *Daphnis et Chloé* não resultou da mínima concessão do compositor ao público. A carreira artística do ilustre músico francês (que, porventura, mais do que Debussy, e abstraindo do « valor » estético das suas respectivas obras, tem jus a essa apelação de « músico francês », que o autor do *Pelleas* orgulhosamente se atribuía a si próprio) desenrola-se sempre igual a si mesma e fiel ao seu ideal — enriquecido, alargado, magnificado com a idade, mas observando sempre a sua « constante » íntima — desde as suas primeiras obras até ao soberbo *Concerto para piano*. Concessão, se a houve, foi da parte do público, que não podia deixar de ser conquis-

tado pela sedução, a claridade, a magnificência de uma arte a um tempo maliciosamente inteligente e recatadamente sensível.

L'heure espagnole, comédia musical em 1 acto, texto de Franc-Nohain, foi representada pela primeira vez em 1912, na Ópera-Cômica de Paris. É, seguramente, uma das obras mais perfeitas que saiu da pena de um criador de tanta obra perfeita. Esta perfeição resulta do concurso singularmente feliz de uma série de circunstâncias: um libreto, que convinha admiravelmente ao temperamento semi-espanhol do compositor, ao mesmo tempo que satisfazia a sua vis irónica, o seu realismo elementar, inimigo de todo patetismo lírico; uma concepção da ópera que, embora baseada na primazia da música, realiza, contudo, um invejável equilíbrio entre as necessidades desta e as exigências da cena; uma caracterização musical dos personagens, que, pondo cruamente a nu o mecanismo das suas reacções elementares, constitui uma das mais subtilezas realizações psicológicas do teatro musical; uma sinfonia, que « situa » admiravelmente a comédia no seu ambiente e que, embora exibindo tôdas as galas de uma prestigiosa virtuosidade orquestral, nunca « afoga » os cantores, nem os reduz a autómatos; uma vocalidade *sui generis*, que oscila entre o recitativo e a melodia, entre o falado e o cantado, mas que permite sempre uma inteligência completa do texto literário; da flexibilidade, da voluptuosidade, enfim, do « movimento » da obra, que se mantém sem desfalecimentos, nem « vazios » desde a *sinfonia dos relógios* até ao extraordinário *Quinteto* final, à altura dos mais famosos modelos clássicos.

L'enfant et les sortilèges, fantasia lírica em 2 quadros, sobre texto de Colette, dada pela primeira vez no Teatro de Monte Carlo, em 1925, marca, na produção de Ravel, uma transição para uma arte que, sem perder nada das suas características fundamentais, se apresenta, contudo, mais sóbria e ao mesmo tempo mais incisiva na sua linguagem e na sua técnica. A maneira como Ravel conseguiu animar toda a teoria de coisas, seres e entidades, que constituem o universo real e irreal da criança: a cadeira, o relógio, a chaleira e mais trastes domésticos; o fogo, as árvores; os livros, a aritmética; o gato, o rouxinol, o esquilo, a coruja, toda uma fauna benéfica e maléfica; os pastores, a princesa encantada, etc., — matéria musical e teatralmente rebelde, mas, por isso mesmo, aguçadora do apetite de um artista que se comprazia em resolver o que à primeira vista parecia impossível de resolver — constitui uma *réussite* única, uma aposta brilhantemente ganha pelo génio.

O privilégio da representação cénica de que gozaram as obras de Ravel não se estendeu, infelizmente, a duas outras das mais importantes criações musicais destes tempos, que, por isso, se tiveram de contentar com a audição em concerto, o que foi levado a efeito pelo *Triton*. Refiro-me ao *Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, e às *Bodas*, de Strawinsky. É preciso dizer, contudo, que, a-pesar-de destinadas ao teatro, a primeira como cena lírica, a segunda como cantata-bailado, tanto uma como outra destas obras pode, mais facilmente do que as de Ravel, prescindir da realização cénica, em razão da sua feição mais « construtiva », musicalmente mais « pura », em contraste com

a concepção do grande francês, cujas criações vivem essencialmente na cena, pelo jôgo e união estreitas do som, da palavra, do movimento e até do cenário.

El Retablo, cuja 1.^a representação se realizou em Paris, em 1923, é uma adaptação musical e cénica de um episódio do D. Quixote, realizada em « homenagem devota à glória de Miguel de Cervantes ». É indubitavelmente a obra-prima de Falla e uma das criações mais vivas e originais, mais tersas e puras da música moderna. Há anos, referi-me eu, talvez um pouco impiedosamente, ao « nacionalismo castanholeiro » de Falla. Era uma maneira de exprimir a minha antipatia pelo que havia de superficialmente pitoresco, de estreitamente folclórico, de abusivamente andaluz na música do autor do *Sombrero de tres picos*, que era apresentado, aliás, como o ideal estético supremo do renascimento musical espanhol. Digo que a minha expressão era impiedosa, quando tomada num sentido absoluto, porque esse « nacionalismo castanholeiro » era talvez o caminho necessário para chegar ao nacionalismo nada castanholeiro, ao nacionalismo essencial, ao nacionalismo que já não é *nacionalismo*, mas *universalismo* largo e forte (embora, ou por isso mesmo, de raiz nacional), que posteriormente se me veio a revelar no *Concerto* e em *El Retablo*, obras que, à data daquela minha diatribe, não conhecia e de que nem sequer se falava em Portugal. Hoje, impõe-se-me o dever de prestar justiça ao grande músico espanhol, cuja obra, quere-me parecer, não foi meditada em Portugal como poderia e deveria ter sido, tão certo é que a lição que a sua arte encerra se não limita ao ponto de vista de um exclusivo espanholismo, mas, pelo contrário, se alarga a um bem entendido iberismo, um iberismo onde cada qual, português ou espanhol, embora continuando, pessoal e etnicamente, aquilo que é, pode encontrar muito que lhe aproveite no aplanamento da sua própria via artística.

Com as *Bodas*, de Strawinsky, estamos, indubitavelmente, em presença de uma das obras capitais da música de todos os tempos. Qualquer que seja o juízo definitivo (se é que os há) que a história venha a fazer da personalidade tão vária do autor do *Sacre*, a verdade é que será difícil deixar de ver nas *Bodas* um destes golpes criadores de que só o verdadeiro génio é capaz, e que se contam pelos dedos em toda a história da arte. A característica de « inventor de música », que tem sido assinalada como definindo essencialmente a personalidade artística do grande compositor russo, encontra em *Bodas* a sua mais completa e plena justificação. A uniformidade de cor que, sob o ponto de vista exclusivamente musical, a obra no seu conjunto apresenta, não deve fazer esquecer o facto primordial da « descoberta » única da combinação da sua orquestra de percussão (quatro pianos e vasta bateria) com as vozes — « descoberta » tanto mais extraordinária quanto é certo a sua resultante sonora se nos não antolhar como um capricho mais ou menos bem sucedido, mas apresentar, pelo contrário, o carácter da mais absoluta necessidade : é assim porque não podia deixar de ser assim, e nem se concebe que pudesse ser de outra maneira. Isto já seria uma grande vitória do engenho criador do compositor, se não houvesse ainda a considerar em *Bodas* muitas outras coisas,

que tornam essa obra particularmente digna de admiração: a riqueza e variedade dos seus metros, a perícia do seu contraponto, a engenhosidade da sua escrita vocal, a solidez da sua construção — e, sobretudo, a sua *vida*, esta fremeência, este sopro genésico que a percorre, esta orgia de forças primitivas, apenas entrecortada por breves acalmias nostálgicas, que arrasta a vontade na torrente impetuosa de um ritmo dominador e absoluto, e fazem do grande fresco strawinskiano uma verdadeira criação dionisiaca.

Outra obra cénica que suporta bem a audição em concerto é o *Christophe Colomb*, de Darius Milhaud e Paul Claudel, que foi criado, há cerca de uns dez anos, em Berlim, salvo erro.

Esta partitura parece-me a obra mais feliz do fecundo e irregular compositor francês. Se a fórmula da recitação escandida pela percussão se torna, ao fim de um certo tempo, assás fatigante; se certos pormenos pouco significativos sobrecarregam a obra e prejudicam a sua unidade; se a orquestração nem sempre é de uma grande clareza e é mesmo, por vezes, francamente decepcionante na sua pastosidade — há, todavia, que reconhecer as qualidades excepcionais da obra, reveladas em numerosos passos de uma grande beleza lírica e, sobretudo, nos seus coros, que, ao invés da orquestra, são de uma sonoridade magnífica e atingem uma grandeza sóbria, digna dos grandes mestres clássicos do oratório.

Outras duas obras antigas do mesmo autor ainda ouvidas nesta temporada: *L'homme et son désir* e *La création du monde*, se não alcançam a importância mais ou menos definitiva de *Christophe Colomb*, são ainda assim bastante curiosas como representativas daquela corrente estética musical de após-guerra que, baseada no jazz, era essencialmente dominada pelas experiências no domínio da percussão e pela preocupação da busca dos timbres puros, estética de que Milhaud foi um dos mais activos arautos.

E já que falamos em Milhaud e na música de após-guerra, topa-se-nos a ocasião de nos referirmos ao concerto comemorativo do 20.º aniversário do famoso « grupo dos 6 », que, sob a égide do pitoresco mas estimulador Erik Satie, reunia, nos primeiros tempos que se seguiram à guerra, alguns dos mais turbulentos músicos da nova geração — a geração que se opunha a Debussy e a Ravel — e que, além de Milhaud, precisamente, se compunha de Honegger, Georges Auric, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre e Louis Durey. Incluindo no seu programa obras relativamente antigas dos compositores, o concerto revelou-nos o « grupo » no viço dos seus primeiros anos, quando o *Mouvement symphonique*, n.º 3, de Honegger e a *Introduction et Marche funebre*, de Milhaud, faziam prever, o primeiro na sua juvenildade desportiva, a segunda na sua gravidade dramática, as grandes qualidades posteriormente confirmadas dos seus autores; quando a *Ouverture de Concert*, de Tailleferre e o *Printemps au fond de la mer*, de Durey, revelavam um talento, que, depois, raríssimos sinais de vida tornou a dar; quando a *verve* popular e prasenteira dos *Fâcheux*, de Auric, ainda não tinha descambado nas facilidades condescendentes das suas últimas obras, nem o *charme* um tanto ou quanto amanei-

rado da *Aubade*, de Poulenc, se tinha resolvido na banalidade aflitiva que as suas composições têm vindo a acusar ultimamente, e que culmina no recente *Concerto*, para órgão, ouvido em 1.^a audição na *Serenade*, obra que bem poderá « liquidar » de uma vez para sempre o seu autor, se alguma coisa mais do que o favor de certo snobismo aristocrático-burguês parisiense lhe não vier em socorro, em futuros empreendimentos artísticos...

Falei na minha anterior crónica de Schönberg e de Bela Bartok; tenho agora ocasião de falar de outros dois músicos notáveis, cujos nomes ocorrem em geral, sempre que se fala do criador da atonalidade e do genial magiar. São eles Alban Berg, austriaco, como o primeiro, e Zoltan Kodaly, húngaro, como o segundo.

Albano Berg (cuja morte prematura constituiu uma perda dolorosa para a música moderna) é considerado o discípulo mais notável de Schönberg. Tudo o que há de rígido e sistemático na obra do Mestre se teria, contudo, alargado e tornado flexível entre as mãos do discípulo, natureza rica de sensibilidade, emotiva, apaixonada mesmo, liberta da disciplina, da severidade ascética que o autor do *Pierrot lunaire* se impõe a si mesmo, na perseguição de um ideal transcendente e quasi deshumanizado. A *Suite lírica*, executada pelo quarteto Kolish (e, fragmentariamente, num arranjo para Quinteto de arco, do próprio autor, num dos concertos Scherchen), é apontada, precisamente, como um exemplo de que o dodecatonismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça — com o lirismo, emfim, e que o aspecto por assim dizer esotérico e cerebral, que o sistema apresenta em Schönberg, em contraste com a *humanização* nele operada por Alban Berg, estriba, no fundo, apenas na diferença das suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas.

Assim sucede, de facto. Contudo, creio não fazer uma afirmação muito estranha se disser que, pessoalmente, me interessa mais o *dogmatismo* atonal, de Schönberg, tal como ele se revela, por exemplo, no III e no IV Quartetos e nas *Variações*, para Orquestra, pela espécie de *pureza* ideológica que apresenta, do que o atonalismo conciliante de Alban Berg, talvez necessário e talvez mais humano, mas sem aquela força, aquela originalidade criadora, que, apesar do clima rarefeito em que banha, fazem da obra do mestre austriaco um problema de estética transcendental e uma como que conquista intelectual no reino do impossível e do insuspeitável.

Pelo que toca a Kodaly, a sua qualidade de amigo, colaborador e émulo de Bela Bartok e, com este, o mais qualificado representante da moderna música húngara, torna interessante o confronto da sua arte com a do autor da *Sonata para 2 pianos e percussão*. A obra de Kodaly revelada ultimamente em Paris foi o *Psalmus hungaricus*, para solos, coros e orquestra. Composto em 1921, o *Psalmus* tem o valor de um manifesto e a significação de um acto de fé nos destinos da música e da nação magiares, as quais, naquele tempo, começavam a afirmar novas vitalidades, confirmadas posteriormente na música,

mas perdas sob o ponto de vista político. Trata-se, sem dúvida, de uma obra de uma bela *tenué*, de um lirismo generoso e grave, num tom heróico que não cai, porém, no retórico e no enfático, e que pôde passar, em 1921, por ousada e revolucionária. Hoje, se a sua significação nacional permanece intacta, deve-se reconhecer que o seu «revolucionarismo» musical se encontra bastante atenuado e que, em todo o caso, o seu húngarismo nos parece menos autêntico, menos de raiz do que o de Bela Bartok, pois que ainda se apresenta subsidiário em grande parte do post-romantismo alemão — o que não sucede com o seu rival, que conseguiu, de facto, criar uma música húngara de uma originalidade inconfundível, tanto sob o ponto de vista da linguagem como da expressão.

É tempo de terminar esta já porventura longa crónica, fazendo a devida referência às obras significativas reveladas em Paris na passada temporada musical.

Pierre et le loup, de Prokofieff, ouvido no Triton, é, segundo a apelação do próprio compositor, um «conto sinfónico para as crianças»... mas que os adultos podem escutar com grande prazer, tanto o mero fim didático que a obra se propõe: o conhecimento de alguns instrumentos da orquestra nas suas características de timbre e de expressão, se acha ultrapassado pelas qualidades musicais intrínsecas, pela fantasia poética da composição, pela arte consumada da sua realização, que, mau grado a ingratidão do género, residente, sobretudo, no escolho da parte recitada, atestam mais uma vez os dons do talento forte e original, embora bastante irregular, de um dos mais ilustres representantes da música moderna.

Os 3 *Ricerari*, de Martinu, executados em 1.^a audição, também no Triton, se não foram uma revelação do talento do jovem compositor tcheco que, em obras anteriores, já tinha dado as suas provas, constituem, no entanto, a confirmação segura de que, mais do que uma esperança, ele é um dos valores positivos da nova geração musical. A presente obra, (cuja designação nenhum parentesco tem com a antiga forma do *ricercare*) de uma matéria musical rica e generosa, que molda o melhor da sua substância nas melodias e ritmos populares tchecos (tal como o faz para a música húngara o genial Bartok, de que Martinu parece fervente admirador), é concebida para dois pianos e orquestra de câmara e realizada com uma segurança de *metier* que, sem exagêro, alcança foros de mestria absoluta. Notável o partido que, sem os fazer dominar, Martinu tira dos pianos; estes, explorados em todos os recursos das suas possibilidades colorísticas, mas sem preocupações impressionistas, constituem um curioso fundo sonoro, a um tempo efervescente e preciso, sobre o qual os instrumentos da orquestra, tratados, em geral, como solistas, insculpem os caprichos das suas melodias e dos seus ritmos e desenham a trama de um contraponto, incisivo e livre.

Mas o acontecimento capital da passada época musical foi, porventura, a revelação, em Paris, pela Companhia dos Bailados Russos de Monte-Carlo,

de uma das mais recentes obras ⁽¹⁾ de Paulo Hindemith, o bailado *Nobilissima Visione*, que é uma versão coreográfica da vida de S. Francisco de Assis.

Está fora da minha competência fazer a crítica da realização cénica desta obra; mas não posso deixar de dizer que ela me pareceu uma bela criação do Massine, que, além de haver composto a coreografia, incarnou, de uma forma magnífica, o personagem do Povorello. Quanto à partitura de Hindemith, é ela de uma beleza soberana, na pureza da sua inspiração e na simplicidade dos seus meios de expressão. A arte do autor de *Mateus*, pintor vai-se despojando cada vez mais de todo o supérfluo e accidental e aprofundando-se no sentido de uma interiorização, que tem quasi o significado de uma experiência mística. Precisamente, esta marcha evolutiva do pensamento do ilustre compositor pôde ser, nas suas linhas gerais, apreciada através das suas outras obras ouvidas ultimamente em Paris. Ela afirma-se, naturalmente com oscilações, desde a bulhosa e originalíssima *Música de câmara*, n.º 1, ouvida no Triton, e a curiosa abertura da ópera *Novidades do dia*, interpretada pelo notável chefe de orquestra Wladimir Goeschman — uma e outra obras do período *dinâmico* do compositor; passando pelas magníficas *Danças sinfónicas*, até ao poético e mavioso *Ciclo do Cisne* (*Schwanendreher*), para viola e orquestra, aquelas dirigidas, este executado magistralmente pelo próprio autor, que, como é sabido, é um violista de grande virtuosidade e, ao mesmo tempo, um chefe de orquestra de primeira ordem, o que é menos conhecido. Com *Nobilissima visione*, o processo de depuração hindemithiano atinge, aparentemente, o seu ponto de máxima idealidade. Seja porque o tema do bailado não admitia outra solução, seja porque, de facto, o compositor atingiu, perto dos 50 anos, aquela serenidade, por assim dizer catártica, que assinala, regra geral, a maturidade absoluta do génio e à qual se deve o *Requiem* mozartino, os *Últimos Quartetos*, o *Parísal* e o *Martírio de S. Sebastião*, — o certo é que a música de *Nobilissima visione*, proscurendo toda e qualquer concessão ao pitoresco e ao pictural (e logo num bailado!), não se deixando dominar pelas imposições da cena (o que, de certo modo, deveria ter feito o desespero tanto do coreógrafo como dos dançarinos), parece mover-se apenas numa única dimensão, desenvolver-se num só plano: a necessidade de expressão puramente musical do compositor. Deste facto resulta estarmos em presença de uma obra na realidade mais sinfónica do que teatral, mais psicológica do que plástica, onde o movimento

(1) Além desta obra do grande compositor alemão, os Bailados de Monte-Carlo interpretaram ainda, sobre a cena do moderno e majestoso teatro do novo Palácio de Chaillot, as seguintes produções da música moderna: *Petrushka*, de Stravinsky, *El sombrero de tres picos*, de Falla e *Rouge et Noir*, sobre a 1.ª Sinfonia do compositor soviético Chostakovich. Assinalamos o facto, porque ele comprova o que queremos fazer ressaltar desta crónica: a inegável vitalidade da música moderna.

parte do interior para o exterior e onde, portanto, os conceitos puramente sonoros levam a primazia aos conceitos coreográficos.

Quanto à audição em Paris da versão de concerto da *Jeanne au bûcher*, ópera-oratório de Honegger e Claudel, que parece ter sido o outro acontecimento capital da temporada, lamento não poder fazer-lhe aqui mais do que esta simples referência informativa, dado que me não foi possível assistir à solenidade de homenagem à Pucela de Orléans, realizada no magestoso teatro do novo palácio de Chaillot. Registo, no entanto, a quasi unanimidade da crítica em considerar a nova partitura do autor do *Roi David* uma obra de grande categoria, que marcaria o apogeu do talento do notável compositor suíço-francês.

Paris, Setembro de 1939.

FERNANDO LOPES GRAÇA.

CINEMA

NÃO O LEVARAS CONTIGO, DE FRANK CAPRA E OUTROS FILMES.

Como era de prever, o último filme de Frank Capra alcançou em Lisboa um grande êxito. Merecido? Mercedíssimo. Apresso-me a dizê-lo, para evitar que me atribuam qualquer atitude de superioridade saloia na apreciação que me proponho fazer do filme *Não o levarás contigo* e dos restantes filmes de Frank Capra. Capra pode gabar-se (embora eu ignore santamente se isso lhe aquece ou arrefece) de ser o único realizador cujo nome faz cartaz em Portugal, com um poder de atracção quasi tão decisivo como o de Greta Garbo. Semelhante *star power* (como os especialistas americanos chamam a esse « poder de atracção ») poucos realizadores o possuíram entre nós, onde o encenador, que é o verdadeiro autor da obra cinematográfica, não merece do público, dos reclamistas, nem mesmo da maioria dos críticos, que lhe recordem o nome, nem o papel obscuro e fundamental que desempenhou na elaboração do espectáculo.

(Duvidam?... Quem é capaz de citar, de repente, os nomes dos realizadores de dois dos maiores êxitos alcançados ultimamente: *Meia-Noite e Homens de Amanhã*?...)

Que me lembre, antes de Frank Capra, só três realizadores tiveram entre nós uma popularidade comparável à sua: Fritz Lang, King Vidor e René Clair. Nem Pabst, nem Eisenstein, nem Clarence Brown, apesar do agrado dos filmes que dirigiram, triunfaram nesse curioso despique entre as imagens e os seus animadores. O próprio Walt Disney foi destronado pela sua criação, o Rato Mickey...

É justo notar que a honra de lhe reter o nome, o público só a confere aos realizadores que saem dos moldes consagrados, ultrapassando a craveira normal; e isso é consolador. Mas desconsola pensar que artistas profundos e subtis, como Gregory La Cava, Norman Taurog, William Wyller, John Cromwell, são implacavelmente relegados para o rol dos desconhecidos. A não ser que o fenómeno se explique pela simples lei filológica do menor esforço, e o nosso público não seja capaz de decorar nenhum nome estrangeiro com mais de nove ou dez letras...

O primeiro filme dirigido por Frank Capra estreou-se há doze anos no São Luiz. Era ainda no tempo do «mudo», e ninguém lhe ligou nenhuma, — a não ser um maduro que fazia nesse tempo a crítica cinematográfica do *Diário de Lisboa* e que assinava Retardador...

Era um filme cómico, com Harry Langdon (o substituto infeliz de Stan Laurel na parelha Bucha & Estica), e chamava-se *The Strong Man*: «Átleta à força». A concepção chaplinesca do enredo, do ambiente e das personagens, a originalidade e a inteligência dos *gags*, a segurança da construção e a clareza da exposição chamaram para o filme a atenção do jornalista, que então andava muito disposto a convencer os seus semelhantes de que o cinema era uma arte, e que valia bem mais a pena perder o latim com ele e com as outras poderosíssimas manifestações nossas contemporâneas (a rádio, o gramofone, a fotografia, a música de jazz) do que com coisas que muitos outros já haviam tratado e arrumado antes de nós e melhor do que nós poderíamos fazê-lo.

Continua, de facto, a parecer-me pretencioso e inútil encher umas quantas laudas de papel para falar de papo de Van Dyck, do Senhor de Voltaire ou de Ricardo Wagner, de Miguel Ângelo, de Shakespeare ou de Vitor Hugo. Essa foi a missão dos críticos do século XIX e do século XX até à Grande Guerra. A nós, os do após-guerra (ou, como agora se diz, os de-entre-duas-guerras) compete-nos antes de nada mais manter em dia a agenda da humanidade e do seu espírito, sem curar de saber se as manifestações actuais são superiores ou inferiores às que já lá vão. Isso, só terão competência para o julgar os que vieram depois. E se uma ou outra revisão de valores se torna legítima e necessária, devemos — julgo eu — fazê-lo corajosamente à margem e a-propósito do que passa, sem choramingar saúdaes pelo que passou.

Os restantes filmes de Capra vieram muito mais tarde, depois da sonoridade. Dir-se-ia que o antigo *gagman* da First National armazenava energias e argúcias para vencer os novos embaraços da técnica cinematográfica, que a ele competiria deslindar numa série brilhantíssima de filmes. Esses filmes são, sem dúvida alguma, os primeiros padrões que assinalaram a harmonia completa entre a câmara e o microfone.

Depois da tentativa do *Dirigível*, com o prognata e enérgico Jack Holt (um dos actores que melhor sabe mexer-se em frente duma câmara), Capra lançou três filmes, como três bombas: «Loucura Americana» (*American Madness*), «Milionária por um dia» (*Lady for a Day*) e «Uma noite aconteceu» (*It happened at Night*).

Revi ultimamente os dois primeiros, duma assentada. Nenhum envelheceu. O drama violento do homem de negócios, fechado dentro do triângulo maldito dum lar periclitante, dum escritório frenético e duma Bolsa monstruosa, é dado por Frank Capra com a mesma pujança, o mesmo vigor que a história delicadíssima da pobre vendedora de maçãs que uma quadrilha de gangsters resolve elevar a grande dama, para não destruir a felicidade da neta, que vai casar. Não sei de narrador, senão Balzac, capaz de saltar tão airoso do romance de costumes para o conto quasi-de-fadas.

Em ambos, Frank Capra afirmou definitivamente as suas espantosas faculdades de ensaiador de intérpretes — as únicas que nunca mais viria a perder. Nunca Walter Huston nem May Robson haviam mostrado até então de que eram capazes. Huston, só em « Veneno Europeu » (o *Dodsworth*, de Sinclair Lewis, realizado por William Wyler) voitou a repetir proeza semelhante à de *American Madness*; May Robson, que nunca mais foi bem aproveitada, ficou condenada, como a D. Adelina Abranches, a características insignificantes.

De *Uma noite aconteceu* quasi não há que falar-vos: é o meu e o vosso filme predilecto, o filme sem defeitos. Basta lembrar que a Academy of Motion Picture Arts and Sciences, de Hollywood, que então ainda não caíra nas garras do mesmíssimo sr. Capra, o premiou, em 1934, com nada menos de cinco prémios: o melhor filme, a melhor realização, a melhor adaptação (de Robert Riskin, baseada numa novela de Samwel Hopkins Adams) e a melhor interpretação, tanto feminina (Claudette Colbert) como masculina (Clark Gable).

Em *It happened at Night*, Capra resolve um dos mais bichudos problemas que podem propor-se ao encenador cinematográfico, tal como ao autor de romances policiais: o problema do recinto fechado. Na realidade, um terço da acção do filme decorre dentro duma camioneta de passageiros. É difícil conceber ambiente mais ingrato de tratar no cinema. A exiguidade do espaço, a monotonia da situação, a quasi imobilidade das personagens, o ruído enervante do motor, tudo se conjura para dificultar o trabalho de todos: encenador, operador, engenheiro de som, intérpretes. Pois quem viu o filme certamente recorda a variedade, a riqueza, a precisão dos efeitos conseguidos. E nenhum dos planos em que se decompõe essa passagem nos dá a impressão duma falsa camioneta, desmontável, instalada no meio dum estúdio e rodeada de projectores.

Só mais duas vezes o problema do recinto fechado foi resolvido com idêntico brilho: por Sternberg, em *Shanghai Express* (« O Expresso de Xangai »), e por John Ford em *Stagecoach* (« A Cavalgada Heróica »).

A rotundidade do êxito não foi propícia a Frank Capra. Começaram a meter-se-lhe coisas na cabeça; desatou a procurar, como dizem os franceses, o meio-dia às catorze horas. E, quanto a mim, nunca mais fez nada que se compare a « Uma noite aconteceu ».

O fenómeno não é novo. Fritz Lang, King Vidor, René Clair foram vítimas dele. O retrocesso evidente que, nas respectivas carreiras, representam «Metrópolis» (depois dos «Nibelungos» e da «Morte Cansada»), «Street Scene» (depois de «Hallelujah!»), «Vive la Liberté!» e «Catorze de Julho» (depois de «Sob os Telhados de Paris» e do «Milhão») explica-se, como no caso Capra, pela excessiva liberdade que uns e outros conquistaram, por força dos seus méritos, dentro das companhias produtoras para onde trabalhavam. Esta afirmação vai de-certo fazer pular de indignação os ingénuos partidários dum «cinema livre». Mas é mesmo assim. O cinema é uma arte colectiva, onde é indispensável, como em tudo, um chefe, mas onde há leis inflexíveis que regem e limitam a liberdade do próprio mandador.

«A derradeira Vitória» (*Broadway Bill*), com Warner Baxter e Mirna Loy, é um filme em que se sente um Capra contrariado, sonhando com audácias intelectuais e filosóficas. A história do cavalo de corridas, primorosamente tratada aliás, aparece-nos como que a dizer: — Vocês compreendem que o meu realizador não é artista para estas ninharias...

E surge o atrevido, o espirituosíssimo «Doido com Juízo» (*Mister Deeds goes to town*), coroa de glória de Gary Cooper. O mundo inteiro aplaude, ri a bom rir, comenta o sentido oculto de certas cenas socializantes — e Frank Capra conquista os suspirados plenos-poderes, a almejada e famosa liberdade! Então, sim! Ditador da Colúmbia, *leader* dos realizadores, *fürher* de Hollywood, soba da Academia das Artes e Ciências Cinematográficas (que nunca mais atribuiu prêmio que jeito tivesse), o mundo veria as suas maravilhosas e libérrimas habilidades...

Resultado: o conceituoso, o monótono, o insuportável *Lost Horizon* («Horizonte Perdido»), mixurufada filosófico-social, parenta próxima das empanturradas pseudo-religiosas do Cecil B. de Mille da pior época (antes de «Buffalo Bill» e do «Corsário Laffite»), em que a interpretação de Ronald Colman, H. B. Warner, Thomas Mitchell, Edward Everett Horton e outros artistas excelentes se perde em tiradas grandiloquentes e em rodriguiños esotéricos, dum ridículo a tóda a prova. O nirvânico Shangri-La do livro do sr. James Hilton não passa duma Atlântida de três a vintém — e do melhor pretexto para o pior filme do sr. Capra.

Frank Capra é, porém, um artista excepcional e um homem inteligente. Na sua última realização faz decidida marcha atrás sobre esse infeliz devaneio lírico. «Não o levarás contigo» (*You can't take it with you*) restituiu-nos à atmosfera reinadia e bizarra do «Doido com Juízo». A *cocasserie* de Mr. Deeds (em que há qualquer coisa de um Candide rodeado de Panglosses pessimistas e de autênticos senadores Pococurantes) foi elevada, desta vez, à terceira potência. A tropa fandanga que habita a casa que o milionário pretende expropriar (mantém-se, é claro, a intenção social, terror dos serviços de censura) é do mais completo que exigir-se pode. O perito filatélico que toca gaita-de-beiços, a filha pintora e dramaturga, a neta bailarina e doceira, o genro futebolista, xilofonista e tipógrafo, os pirotécnicos da cave, o inventor

de brinquedos e o professor de dança ex-lutador são personagens de Cami realizadas na prática, irresistíveis de pitoresco, e duma humanidade evidente através da sua aparente incongruência. A acrescentar, que Capra conseguiu o que René Clair falhou estrondosamente em *Vive la liberté!*: a apologia da ociosidade.

Capra é perito naquilo a que chamarei *polêmica cinematográfica*, e a que não falta, segundo a receita de Léon Daudet no seu *Bréviaire du Journalisme*, o sal do riso e a pimenta da cólera. Esses e outros magníficos temperos lá estão em « Não o levarás contigo », que foi adaptado por Robert Riskin, colaborador inseparável e precioso de Frank Capra, duma peça de Goerge Kaufman e Moss Hart, grande êxito teatral da Broadway. Provém daí, da sua origem teatral, o facto da acção do filme andar um tanto ou quando à roda de si própria, o que é de certo modo contrário às normas do desenvolvimento cinematográfico, que é centrífugo, e não centrípeto como o desenvolvimento dramático. O imprevisto, ao contrário do que sucedia em « Doido com Juízo » e « Uma noite aconteceu », resulta mais das atitudes das personagens que dos lances do argumento. E o cinema, paradoxalmente, deve viver de *coups de théâtre*...

O desempenho, como de costume, é um deslumbramento. Lionel Barrymore, Edward Arnold, Jean Arthur, James Stewart, Ann Miller, Misha Auer — todos, absolutamente todos — entram de tal maneira na pele dos seus « papéis », que actores e personagens se confundem, dificultando futuras dissociações. Capra dirige actores como ninguém! As suas cenas de amor, principalmente, têm um cunho inconfundível. No fim de cada um dos seus filmes o espectador acredita firmemente que o caszinho que se beijou no último plano, por força desse adorável ritual da cinematografia, — vai ser com certeza muito feliz. E isto, que parece que não é nada, — é um mundo.

Bravo, Frank Capra! Cá estamos à espera do teu novo *Uma noite aconteceu*.

ANTÓNIO LOPES RIBEIRO.

CRÍTICA

DATAS

NO CENTENARIO DE JÚLIO DENIS

Júlio Denis fez cem anos. Pode-se dizer isto porque na verdade está vivo: aquele rosto comprido e escantado, a barba fina e longa de doente, uma pele que o papel de impressão deixa adivinhar rosada do ar da Madeira, e por isso madura para a morte. O cabelo anelado anuncia o feminino das coisas que estão dentro da cabeça, é a linha acamada e passada de moda do seu estilo. Mas os olhos são graves e quentes, a expressão tem a dignidade de um rapaz que gostou de raparigas sérias e não casou com nenhuma.

Uma das suas bisavós maternas, D. Maria Potter, podia caber nos versos que Cesário fez a «uma pastora audaz da religiosa Irlanda». Era a mulher de Tomaz Potter, de Londres. Vieram ambos católicos para o Pôrto católico; casaram a filha com um empregado da Companhia dos Vinhos do Alto Douro, como o Mr. Richard Whiteston de *Uma Família Inglesa* veio a gostar de ser sogro da filha de Manuel Quintino.

Júlio Denis foi sempre um rapaz saudoso, desde as memórias de família aos horizontes de Ovar, onde convalescia. Tudo na sua obra respira o que os seus pulmões de tuberculoso não podiam: um ar livre e absurdo como não havia no Pôrto, nem sequer na Madeira. Camilo agarrou-se à crosta do Norte, ao carvalho cerquinho, aos quinteiros minhotos, aos troncos dos ferradores de Lamego e às grades das freiras por amor. Júlio Denis era mais fraco e só entendeu as coisas do Baixo Vouga, a flor da vida burguesa num quadrinho bucólico, mentiroso.

Mas não é a mentira a cara que a ficção mostra ao lado de cá, ao de quem lê? De-certo, há uma verdade da ficção, um critério de ajustamento do mundo sonhado com a atmosfera do leitor, que se pode definir: — o homem que o romancista convida a passar pelo sono, a ver se é capaz de um delírio da mesma maneira. Mas essa verdade, Júlio Denis lá a arranjou. O seu verossímil não sai todo do próprio processo de criar: precisa que lhe tapem os buracos com boa vontade e boa fé, como o próprio Júlio Denis o concertava à força de remendos lógicos, de dissertações morais, de apelos a uma candura que o leitor traz afogada em desconfiança e malícia.

A malícia foi desterrada da obra de Júlio Denis como Adão e Eva do paraíso. Quando tem de haver qualquer coisa de equivalente à ironia nos romances e contos deste poeta, fica-se logo sabendo que não é ironia verdadeira, máscara de uma consciência amarga do desfile do mundo, mas um puro sal da composição, um bocadinho de pimenta numa comida leve. É por isso que, se um personagem não crê redondo numa coisa, Júlio Denis diz logo: «um sorriso de inofensiva zombaria...» etc.

Almofada tudo. O seu estilo tem um arsenal de adjectivos como o pintor tem ali pincel para empastar as cores, — não vá o azul ser mesmo azul e o vermelho impertinente. No quarto de quem está com escarlatina — estores escarlates.

Como aquele Pôrto — terra áspera, de tonel e de côvado, cidade de cargas e de coração ao pé da bôca — deu os mais docemente portugueses dos poetas: Soares de Passos, Júlio Denis, António Nobre! Eu sei que Soares de Passos é principalmente doce pelo seu calão romântico; mas deixá-lo. As coisas que ele conta em verso têm esta suavidade de que gostam as raparigas da província. Como o estilo poético era fúnebre, a suavidade dava fúnebre; mas a doçura lá estava no fundo familiar das situações, no ar de sala de Cedofeita virada ao Prado do Repouso. Então, *Infância e Morte* não dava, transporto a prosa, um *serão da província*? A atmosfera em que vive Ermelinda, a filha do Herodes da *Morgadinha dos Canaviais*, é a mesma daquela poesia, com menos bordão de ré...

Agora penso nas poesias de Júlio Denis e vejo que força tem a verdadeira poesia para se negar aos versos. Como este romancista lírico até aos ossos é um detestável poeta desde que conta as sílabas! A sua poesia é um halo que cobre a maçada do discurso, uma matéria radiante que actua no fundo daquela prosa encaroçada e provinciana.

E daí... não. Não devemos carregar no lado inestético da prosa de Júlio Denis. Há lá uma certa qualidade de elegância, que é a da sinceridade e da composição corrente. Eça de Queiroz abusou do ritmo e do humor como instrumentos de uma narrativa moderna. Raras vezes chegou a esse acto de à-vontade que, em estilo, cria a coisa e a dá ao mesmo tempo com a naturalidade e até a negligência do que já estava criado. Digo essa posição, difícil entre todas, que em arte finge vida e se mostra vital no fingimento: que não deixa à mostra, como muita prosa de Eça, o que é habilidade de prosador.

Em Júlio Denis o que conspira contra a simplicidade é a sua mania do discurso moral e da dissertação psicológica. Mas a carne das suas pessoas de romance é viva, com a condição de que a vida não vá além de uma superfície sentimental difícil de agüentar no estado de felicidade em que Júlio Denis a descortica. Era tão bom ser filha do Meadas e nora do José das Dornas se não houvesse depois meninos e mortes em casa! E, que me lembre, não há caixão nenhum nas *Pupilas*. Quando Júlio Denis arranja um berço, como no epílogo das *Apreensões de uma Mãe*, fica por ali, nem molha as fraldas: É preciso que não haja senão água pura no mar de rosas.

Mas vejam agora isto: «quando de qualquer mulher, que não conheço, ouço dizer que é — uma pobre rapariga —, não sei porque a imagino bela, bela de beleza nacional». É o retrato de Cecília, n-*Uma Família Inglesa*. Reparar também nesta hora do dia marcada a imponderáveis: «No campo o meio dia adivinha-se, independentemente de relógios. Um silêncio profundo, um não sei quê de particular na luz do sol, uma cor uniforme que parece tingir a paisagem no-lo denunciam». E este dar de um estado triste que impregna uma pessoa: «e cada vez a tristeza a tornar-se maior! Fazia lembrar um destes dias de inverno, em que a escuridade cresce, cresce cada vez mais, até rebentar a chuva».

A verdade é que Eça de Queiroz não dá estas coisas. A sua notação é mais exterior à coisa-mesma, precisa envolvê-la para a captar. Júlio Denis, embora com os movimentos presos pela sua pena de notário, às vezes entra directo numa situação emotiva e passa-no-la quasi sem a mediação das palavras. Se tivesse tido um pouco de força e menos sentenças, menos mentiras convencionais, teria levado o romance português a uma verdade humana mais nossa que a de Camilo, que, atenuando a sua hipocrisia de lágrimas com o sarcasmo e a còdea popular, ainda assim ficou descarnada e sem finura; e muito mais nossa que a de Eça, pura verdade realística, documento e caricatura, mas sem a humilde aceitação da nossa mediania que dá aos livros de Júlio Denis um encanto que não há estética que explique.

VITORINO NEMÉSIO.

POESIA

O REINO DE DEUS. POEMAS DE CAMPOS DE FIGUEIREDO. LIVR. ATLANTIDA, COIMBRA.

Campos de Figueiredo, o autor do recente livro *O Reino de Deus*, é um poeta para quem as disciplinas clássicas do verso conservam ainda todo o seu prestígio — mas não tem que se arrepender por isso nem o leitor terá que lamentá-lo. Muito se tem pensado (afinal com ligeireza evidente, que é a negação do pensamento sério), — muito se tem pensado que a moderna poesia se opõe irredutivelmente às mesmas disciplinas clássicas, — mas isso, como de-resto muitas outras coisas, não passa dum lugar comum vazio de verdade. Com efeito, a poesia moderna não é contra as seducções da forma (por forma se entendendo tudo o que nela cabe: medida e rima, imagem e devaneio): — ela é tão somente contra aquilo a que, à falta de melhor expressão, podemos chamar o despotismo da forma. Pensar que o poeta se tem forçosamente de submeter a regras fixas, eis o engano de muitos, — dos anti-modernos. Pensar, ao contrário, que o poeta deve fugir de todas as fórmulas, eis o engano de outros, — de muitos «modernos». Ora bem é de ver que ao poeta

um único imperativo afinal se impõe e deve impor sempre. Esse imperativo, porém, não está fora dele mas dentro dele: — é a sua própria personalidade a condicionar a expressão, a dominar a expressão. Daí que sejam igualmente actuais um Régio, um Carlos Queiroz e um Casais Monteiro, um Torga, um Fausto José e um Alberto de Serpa. Daí que possa ser actual um Campos de Figueiredo. Tudo está, como vimos, na conformação pessoal (certo é: na actualidade da conformação pessoal); o resto, porque o é, é coisa que vem depois.

Estamos na verdade em frente de alguém cujos versos não desmentem um manual de versificação, — tão clássica é a medida dos seus versos, tão ortodoxa é a vestimenta gráfica dos seus poemas. Não admira: porque Campos de Figueiredo, até mesmo na sua visão da vida, o que primeiro e mais directamente atinge é a forma. Trata-se duma limitação? É evidente que se não pode responder de modo afirmativo. Trata-se unicamente — duma conformação. O que quer dizer, portanto, que o poeta não exorbita de si próprio, procurando numa despersonalizante adesão a certa deformação do actual aquele conjunto de caracteres com que pudesse lisonjear os mais superficiais amadores da poesia moderna. Isto é uma virtude, mesmo enquanto ressuma certa honestidade moral.

Quem ler as obras anteriores de Campos de Figueiredo, quem — depois — as controntar com esta agora publicada, verá que o poeta se não desmente nunca, sempre fiel a si próprio em suas qualidades e seus defeitos. Talvez que, pelo que atrás fica dito, nós não guardemos do poeta aquela impressão destacante que sempre num leitor atento deixa marcada um poeta de forte originalidade. Talvez que, por isto ou por aquilo que à forma se possa referir, este poeta seja sobretudo — um homem no meio dos homens. Mas ninguém encontrará nele também, por mais minuciosa que se torne a busca, influências directas de outros poetas, ou, sequer, reminiscência de vozes estranhas. No fim de contas, como já deixámos entrever, nesta harmonia entre o poeta e o poema está a verdadeira virtude.

Fixámos já o primeiro traço da personalidade de Campos de Figueiredo, justamente de todos o mais destacado e destacante: a sua adesão completa à « forma ». Não é difícil tirar daqui certas conseqüências. Tiremos a primeira, — a mais importante: — Campos de Figueiredo é um poeta que tem o mundo nos olhos e no cérebro, — primeiro nos olhos do que no cérebro. Intimismo, naquele sentido de criação do mundo dentro do próprio poeta, é coisa que verdadeiramente não cabe na poesia de Campos de Figueiredo. Ao contrário: o poeta, ainda quando angustiado, está-o ou porque o mundo lhe não revelou a beleza sonhada (e no final de contas é o mundo o que importa e não o sonho), ou porque não pode suportá-lo e quer fugir à impureza da comunicação, ou porque (na vulgar inconstância dos poetas) tem desejo de comunicar, sem que à sua volta encontre mais do que vozes discordantes e fisonomias revelando-se impenetráveis. Disto deve resultar até o amor pelas crianças, sempre de notar nos seus livros.

Este descontentamento do mundo (venha ele de onde vier) legitima de certa maneira o livro de agora, cujo titulo é uma revelação suficiente e cujo conteúdo é uma confirmação, embora mitigada. O *Reino de Deus* se chama o livro e a sua primeira parte é, com efeito, uma busca de Deus. Não haverá aqui uma evasão de quem, insolidário (ou em certos momentos se julgando assim) com o seu mundo de terra, procura uma forma mais pura de comunicação?

Para Deus, porém, sobe-se de muitas formas, — a Deus se vai buscar a água que mata muitas sedes. Por isso não é de admirar que o poeta que agora nos fala do seu reino a Ele suba afinal para melhor pregar a sua palavra humana aos homens. A sua adesão é predicatória (em certo sentido, pois, uma adesão de forma) — e nisto não poderemos deixar nós de ver um ressentimento perante a humanidade entre a qual o poeta se encontra isolado, porque à sua volta tudo é estrépito, babel, ilusão, mentira. No caminho para Deus ou no caminho de Deus há dois pontos que se tocam e se separam.

Este livro, todavia, posto impecável no seu rigor formal (e sobre isto já ficou atrás anotado o mínimo suficiente), deixa no leitor o seu quê de insatisfação, passada que seja a primeira parte. É que (se, falando assim, não damos apenas eco a uma voz interior, bem confinada dentro de nós) há em Campos de Figueiredo qualquer coisa que o insolidariza com o seu amor de Deus-Cristo, — qualquer coisa que o transvia no caminho dêse Deus-Cristo. Se bem vemos as coisas, a concepção que Campos de Figueiredo tem do mundo é mais uma concepção épica que uma concepção lírica. Em si cabem muitos contrários: desde o fulgor solar até ao segrêdo da escuridão nocturna, desde o terror pânico ao pasmo maravilhado. Porém, quer olhe o sol de frente quer pretenda ver na treva, quer se debruce em qualquer inferno quer contemple a natureza (e Campos de Figueiredo não pode — hereje a revoltar-se contra o crente — fugir a-pesar-de tudo a certa tendência panteísta), o poeta olha sempre em alto e em grande, — tendo das coisas a visão épica de que se fala linhas acima. Por isso ele foi em busca da palavra e do exemplo de Cristo quando talvez a sua fome de divino melhor se sentisse mitigada na entrega a Jeovah, — ou a qualquer deus igualmente horrificante como é o do Velho Testamento. Cristo (todos o sabem) é, mais que tudo — brandura: os seus actos, mesmo os milagrosos, têm qualquer coisa sempre de simplicidade humana. Ora, para Campos de Figueiredo o insólito, o esmagador o «tremendo» (de que nos fala Rodolfo Otto) afigura-se-nos terem mais ressonância.

Não queremos com isto, é evidente, estabelecer divergências entre os livros santos, nem queremos (ai de nós!) estabelecer uma luta de deuses ou divindades. Mas não podemos deixar de marcar a diferença de pontos de vista dos dois mundos ante Deus (os mundos do Velho e do Novo Testamento), — aquela diferença que nos interessa para marcar o que nos parece (se acaso o termo não é demais expressivo) — o equívoco da visão do poeta.

Mas o livro não se limita à busca de Deus: tal como o antecedente (talvez mais harmonioso e mais realmente valioso do que este), O *Reino de Deus*

finaliza com alguns poemas de circunstância, — páginas breves de «diário», comentário brevíssimo ao desenrolar do quotidiano, fugidias e subtilezas de perseguição lírica. E aqui o poeta, ou se pensa e se define (realizando um lirismo por assim dizer racionante), ou deixa uma ou outra velada nota de amor, ou depõe um farrapo de paisagem em meia dúzia de palavras, ou revive uma cena fixada à lembrança...

É aqui que o poeta de *O Reino de Deus* se nos afigura mais original e (posto que um poeta é sempre um homem a caminho), mesmo mais promissor. Há contudo que fugir ao desejo de marcar todos os dias com um comentário. A voz dos poetas torna-se muitas vezes rebelde e nem sempre responde às solicitações ansiosas. E um poeta deve sempre preservar a sua voz das impurezas, como se nela estivesse aquilo que nela em verdade está: a sua maior, a sua mais forte e delicada riqueza. Num poeta que «vê» como Campos de Figueiredo, se os olhos sempre estão abertos, nem sempre porventura verá a verdadeira cor.

ALBANO NOGUEIRA.

EM CADA DIA SE MORRE... POEMAS DE TOMAZ
KIM. LISBOA, 1939.

O facto de me ocupar publicamente do livro de um amigo e companheiro de todas as tardes, daqueles minutos — como ele diz — «contados a goles de café»: o facto de em público emitir sobre esse livro a minha opinião é daqueles que, segundo a minha ética literária, exigiriam uma explicação. Mas o espaço destinado a esta nota crítica não pode a revista alargá-lo, nem eu devo utilizar-me dele para outro fim que não seja formular o meu juízo sobre este objecto: o livro de poemas de Tomaz Kim, *Em cada dia se morre...* Por não poder fazer previamente as considerações necessárias sobre as relações entre os autores e os seus críticos, serei, com rigor, objectivo na análise, muito embora sumária, da obra em questão. Apesar do horror que me causa essa fria dissecação das criações do espirito em que está a cair a crítica portuguesa...

O que logo surpreende em poeta tão novo é a sua personalidade. Outros poetas igualmente jovens terão mais dons formais; os seus versos serão mais plásticos ou mais rítmicos; mas nenhum terá surgido com uma feição tão própria, tão exclusivamente sua. É certo que da educação inglesa de Tomaz Kim se pode concluir dever ele alguma coisa da sua personalidade a uma possível influência de poetas britânicos desconhecidos do crítico. Mas não pode o crítico julgar sobre o que ignora, e comparando Tomaz Kim com todos os outros poetas portugueses, a verdade é que não se lhe descobre qualquer parente próximo ou longínquo. Se algum parentesco quisermos, por força, encontrar entre a voz deste poeta e a de qualquer outro, teremos que ir a Espanha, à grande poesia espanhola moderna. Aí, sim, no Juan Ramón Jiménez de *Piedra y Cielo*, encontraremos a mesma concentração poética, levada, quasi, à

extrema secura formal. Porque os poemas de *Em cada dia se morre...* são, de facto, secos, não de sentimento mas de forma; poemas sem carne, poemas que são, muitas vezes, como ossos. Aliás, só quanto à forma poderemos aparentá-los com os do grande Juan Ramón Jiménez, mais lírico do que o jovem poeta português, essencialmente dramático neste seu primeiro livro.

Disse que a sua secura era só formal e, com efeito, poucas vezes tão comovidas se têm erguido ultimamente, entre nós, para gritar a sua solidariedade com o sofrimento dos homens e o seu protesto contra a injustiça de Deus:

*Mas olhai aqueles que dormem nos cais...
crianças ainda
e já odeiam as estrélas!...*

*Só o pranto dos inocentes,
pairando no espaço sem fim,
é inalterável!*

Ele pede perdão ao Senhor, mas não pode deixar de lhe perguntar:

*E aqueles que percorrem a Noite
e não encontram refúgio!?*

E os que esperam as cartas nunca escritas!?

*E aqueles que tiveram um Sonho
e o venderam p'ra comer!?*

Aliás, para o poeta que encontrou esta fórmula terrível do maior drama dos homens: «O nosso exílio começou no ovário!», o único refúgio é terreno: o refúgio carnal — precário refúgio, mas única consolação dos homens:

*No vale dos teus seios
encontrei o refúgio que procurava!*

JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA.

ROMANCE

NOITE DE ANGÚSTIA, POR CASTRO SOROMENHO. LIVRARIA CIVILIZAÇÃO. PORTO, 1939.

A chamada literatura colonial, não obstante o Morand da *Magie Noire* e as opulentas sugestões de uma África criadora e original sob o ponto de vista psicológico, tem dado até à data, salvo excepções honrosas, obras medíocres ou vulgares. A explicação do acontecimento está, não em uma absurda

capitulação do génio literário europeu uma vez fora do seu cenário costumado, mas, por enquanto, na própria incompreensão oficial e pessoal dos objectivos que a literatura colonial deve prosseguir. Confunde-se lastimavelmente, sobretudo entre nós, o cenário exótico e bizarro dos capins africanos com os problemas psicológicos e humanos, as características e tendências colectivas das ainda chamadas raças inferiores. Daí, o desaire de uma experiência de amadores, determinada, não pela necessidade de dar voz ao *pressentimento* psicológico da existência de uma diferente realidade humana, mas pelo prazer gratuito da caricatura literária (emprego aqui *literária* no sentido pejorativo do termo) e da pretenciosa descrição de certos ambientes exóticos, a fim de impressionar, por êsses ou outros meios, o leitor ingénuo e incauto. Há evidentemente excepções — e, se de outras mais não surgem notícias, a culpa pode imputar-se a certos júrís infelizes que, ignorando por inexperiência humana e incultura o que seja a África, se apressam a reconhecer como óptimas ou boas certas páginas arbitrarias, falaciosas e *imaginadas*.

Castro Soromenho ganhou este ano um segundo prémio de literatura colonial com uma novela, *Nhári*, que não conheço. Esta *Noite de Angústia* parece-me, porém, digna também de prémio, apesar dos seus defeitos técnicos e sua construção hesitante. Há, de facto, nas suas páginas, embora titubeante, um documentário da alma africana, através das suas lendas, suas superstições e sua própria (para empregarmos o termo adequado) *civilização*. A escrava Ivenga, com o martírio da sua inesquecível afeição carnal pelo sobeta Salemo, à qual imola, através de um crime, a vida de certa sobrinha adolescente e apaixonada, sobressai no volume como uma *circunstância psicológica* da alma africana: a de que, em relação ao Chefe, de nada valem a família e a honra, e a de que, em relação ao amor, de nada valem a amizade e a vida.

A intriga é conduzida por vezes hesitantemente. Castro Soromenho abusa de certa (queremos crer que *provisória*) sedução retórica, expressa em períodos onde palavras belas se encontram de sentinela a lugares comuns. Mas observa-se no livro um ideal humano superior à ambição formal: o de dar figura literária à para nós ainda acarvoada realidade psicológica africana através de detalhes líricos e objectivos: e isso basta para sossegar a crítica. Quem soube escrever, nervosa e desigualmente aliás, o capítulo VI desta novela (em que se descreve o batuque provocado, segundo o rito negro, pela morte de Capula, a jovem indígena envenenada pela tia) tem condições para vir a realizar um grande romance africano, pois reúne, além do conhecimento circunstanciado do mato, a *intuição* do mistério negro. A canção de Capula é cristalina como o próprio orvalho dos capins, mas traduz, ao cabo, a impaciência melancólica de uma raça afeita à monotonia da paisagem, ao pavor dos feitiços, à infantilidade de certos mitos poéticos e religiosos.

Nesta *Noite de Angústia* ouve-se, efectivamente, a palpação do coração da selva através dos ruídos avulsos, rugidos das feras e hábitos dos seus incolos, o que demonstra, afinal, os recursos de narrador do autor. Há, porém, ainda mais a considerar. Castro Soromenho não se *alheia* do drama, e isso

faz com que nem sempre saiba manter-se à altura das responsabilidades da acção: ele acompanha sempre, de facto (mais com a sensibilidade do que com a inteligência), todos os passos da *angústia* do negro traído e miserável. Se lhe não dá, ao cabo, a solidariedade de um Jorge Amado ou a explicação afectuosa de um Lins do Rêgo. Castro Soromenho faz gala em não disfarçar a amargura que o torpe acontecimento narrado (sobretudo no seu aspecto humano) lhe provoca. Daí (e é isso o que constitui entre nós novidade) a densidade da novela.

Não duvido do futuro êxito que as possibilidades de Castro Soromenho deixam entrever, uma vez que (oxalá o consiga!) logre submeter a sua *visão de conjunto* a uma disciplina narrativa mais personalizada e enérgica. Os seus diálogos são, de uma maneira geral, bastante maus, certamente porque Soromenho, enamorado do conteúdo do drama, entendeu não dever considerar as responsabilidades da forma. Quem demonstrou, porém, em algumas páginas deste livro, um tão forte e sugestivo poder de colorido, não tem o direito de desperdiçar as próprias virtualidades de artista. É esta a principal meditação que quero propor-lhe.

MANUEL ANSELMO.

ENSAIO

ANTÓNIO NOBRE, *PRECURSOR DA POESIA MODERNA*, POR JOÃO GASPAR SIMÕES. CADERNOS CULTURAIS INQUÉRITO. LISBOA, 1939.

Já na sua inteligente *Defesa da Poesia Moderna Contemporânea* João Gaspar Simões marcou a Nobre o seu lugar e a sua importância no renôvo da circunstância lírica actual. Competiu-lhe dizer agora, mais concreta e definitivamente, qual o conteúdo da obra do poeta do Só, ou seja, situar e precisar a sua voz melancólica e dolorida no orfeon já glorioso da poesia moderna. Escuso de escrever que o fez com mestria, ciência crítica que é antes destino e vocação de uma sensibilidade habituada a compreender, e inteligência dos problemas suscitados. Essas são, na verdade, as qualidades do ensaísta corajoso a quem a literatura portuguesa contemporânea deve o maior auxílio e as melhores sugestões, dado que João Gaspar Simões, associando (pela primeira vez entre nós) a crítica à estética, logrou, ao cabo, graças a uma *experiência* que é cultura e especialização, reduzir a conceitos estéticos gerais os predicados literários nacionais.

Este pequeno caderno de crítica à poesia de Nobre marca sobre a restante obra de Simões uma conquista que é interessante sublinhar: uma maior colaboração da *sensibilidade* (isto é: provém da sua solidariedade emotiva com Nobre uma mais ampla definição crítica das particularidades líricas estu-

dadas). Dai, uma mais demorada e livre consideração de problemas dominantes na obra de Nobre e que foram os seus responsáveis mais directos. Por exemplo: a saudade da infância, o pavor da morte, o dandismo precioso e fútil, e essa sedução enamorada que o tédio sempre provocou em Nobre. João Gaspar Simões foi o primeiro crítico português a somar essas parcelas e a acrescentar à adição final de todas elas o testemunho das vozes inocentes do poeta.

Falo em vozes inocentes porque não dou notícia, na literatura portuguesa, de outro poeta assim maravilhado e infantil e assim espontaneamente comunicativo dos próprios pesares e esperanças. João Gaspar Simões soube escutar essas vozes e revelar o seu significado humano e lírico; daí, entre outros exemplos, a inteligentíssima aproximação de Nobre com Proust na circunstância de ambos haverem fixado nas suas obras a análise comovida dos seus passados emocionais. Segundo Simões, « Nobre não foi um analista, como Biran, mas um íntimo da sua própria alma. Foi um Narciso: mas um Narciso que não se contentava com aparências. A imagem que de si mesmo contemplava não era uma imagem cristalinamente reflectida nas águas de um ribeiro. Não. A sua imagem era perturbada, fugitiva, angustiosa. Procurava-se no presente para só se poder achar no passado ».

Esta transcrição ajudará o leitor a compreender a mecânica crítica do autor do *Mistério da Poesia*. A poeta-homem e a sua matéria lírica são objecto de uma concomitante avaliação, tanto objectiva como subjectiva. Sem ser um crítico interpretativo, no rigoroso sentido do termo, Gaspar Simões tem por norma fazer reflectir nos seus comentários a *impressão* que a obra analisada lhe motivou. Dai, uma adesão franca, circunstanciada e total à fisionomia da obra observada, não obstante o rigor judicativo de que nunca prescinde.

Este caderno sobre Nobre reafirma, pois, a minúcia analítica, o equilíbrio dos juízos, um notável poder de síntese e um vocabulário crítico fértil e original. Também torna a documentar, infelizmente, uma forma descuidada, erros de redacção quasi propositados (por ex., logo de início: « quem estudar as modernas tendências da poesia portuguesa *deparar-se-á* com um fenómeno curioso », etc., etc.), e uma ou outra interpretação abusiva do efectivo e real significado gramatical das palavras (erro este, em meu entender, sem importância de maior). Ora, porque João Gaspar Simões tem outras páginas que parecem mesmo de um grande prosador, creio necessário e útil chamar a sua atenção para esses, bem sei que raros, deslises que maculam de quando em quando a sua obra. Compreendo que o essencial é a interpretação e o juízo crítico; mas Simões só lucraria em libertar a sua expressão literária dessas notas de mau gosto que, nem por serem pouquíssimas, deixam de prejudicar a sua reputação, pois lhe criam uma errada e injusta fama, que poderá vir a reflectir-se na avaliação da obra do romancista que ele também é.

A POESIA DE JORGE DE LIMA (ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO CRÍTICA), POR MANUEL ANSELMO, SÃO PAULO, 1939.

Um livro como este de Manuel Anselmo pode naturalmente suscitar no crítico uma de duas atitudes: ou a de julgá-lo pelo confronto das idéias próprias com as idéias expendidas pelo autor sobre o poeta estudado, — ou a de julgá-lo enquanto documento duma inteligência que nele e por ele se exerce. É certo que, logo abaixo do título, o leitor recebe uma advertência: a de que se trata de um « ensaio de interpretação crítica »; e então poderá dizer-se que, sendo « interpretativa » a missão que o autor se impôs, o seu trabalho será afinal idêntico ao que outro crítico igualmente lúcido produziria. Pois, perguntar-se-á: não é o próprio poeta que oferece a sua própria interpretação?; não é ele em si sempre uma só personalidade, à qual o crítico terá de amoldar-se com a justeza duma luva aderindo à mão?

Mas claro que é singularmente falso tal raciocínio; e que ainda nos caminhos da interpretação pode ser vário o trilho seguido pelos críticos. O artista é sempre, pode dizer-se, uma organização poliédrica; não tanto em si: — sobretudo pelo que dele fazem as diversas aptidões dos críticos (qualquer coisa de espiritual ou de intelectual que será como uma especial maneira de ver e entender as coisas). Segue-se daqui (como tantas vezes tem sido já dito), que o crítico não é uma entidade meramente passiva, — antes é já alguém que, olhando embora os outros e acerca destes escrevendo, o faz com os seus próprios olhos e escrevendo as suas próprias e exclusivas palavras. Está assim justificado que, em face do livro de Manuel Anselmo, o crítico se coloque numa posição de confronto ou de debate de idéias ou, para melhor me exprimir, — de interpretações. Porém, o desacôrdo interpretativo (quando se verifica) não quebra tôdas as possibilidades de conciliação. É que, para além dos pontos de vista pessoais, há ainda aquele campo em que a discórdia não leva à negação do valor. Assim se justifica, creio, a segunda atitude acima referida. Se agora quisermos resumir o que afinal já resumido fica, poderemos dizer que o crítico encarará o livro de Manuel Anselmo, ou na justeza da sua interpretação do poeta, ou através do valor intelectual dessa interpretação.

Com efeito, não foi sem motivo que ao ensaio de Manuel Anselmo o seu autor chamou « ensaio de interpretação crítica », — pressupondo a crítica já, como é natural, a actividade da inteligência. A inteligência, porém, tem a liberdade da asa; e nem sempre a asa corta do mesmo modo o céu.

Deste livro de Manuel Anselmo podemos dizer que é um livro inteligente, — mesmo o mais inteligente dos livros do seu autor. Pode julgar-se que, tratando-se dum ensaio de interpretação, assim limito o seu valor; mas não é esse verdadeiramente o meu intento. Bem ao contrário: chamando-lhe « inteligente », desde logo empresto à inteligência possibilidades de amor pelas

quais entre crítico e poeta possa haver adesão total. Na verdade, a atitude de Manuel Anselmo perante o poeta que estuda não é mera atitude contemplativa, — aquela atitude da máquina fotográfica que impressiona passivamente o contorno de tal edificio ou de tal paisagem. Mais do que contemplativa, é receptiva; e, mais do que receptiva, a atitude de Anselmo é comprehensiva. Depois vem aquilo que poderíamos esperar: a reacção pessoal do crítico perante o poeta estudado, umas vezes pertinente e justa, outras vezes levada a perigosos extremos pelo desejo de completamente explicar e justificar o poeta.

Dir-se-á que o livro se desenvolve em tom sobretudo de exegese, tão perto da linha sinuosa do poeta segue o seu crítico e tanto se empenha sempre em justificá-la. Repare-se, todavia, em que a aparência nem sempre é realidade; por isso, a justificação de Manuel Anselmo, pôsto-que apresentada como sendo aquela que melhor enquadra o poeta, não pode deixar de ser entendida como fazendo-se através duma argumentação própria do ensaísta. Não quero esquecer as pertinentes palavras dedicadas ao « parnasianismo » de Jorge de Lima; como não quero esquecer também as, não menos pertinentes a-pesar-de vagas, dedicadas ao « bovarysimo » do mesmo.

No entanto, há no livro a que me refiro um capítulo que me parece menos pensado: justamente o primeiro. Confesso que é sempre com desconfiança que leio as palavras definitivas que um crítico dedica a qualquer assunto de arte — ou aquelas que esse crítico dedica à exposição dos seus pontos de vista ante qualquer género literário. Por isso, e independentemente das inconsequências que no referido capítulo me parece encontrar (certas deduções apressadas, uma interpretação dos autores que nem sempre se me apresenta fiel), tenho a lembrar que a poesia é região vastíssima e que, a cada passo, o crítico se encontra ante manifestações até aí nem sequer suspeitadas. Por isso o crítico necessita da liberdade dum ginasta e daquelas qualidades dum « espírito não advertido » tão apregoadas por um André Gide (para citar como exemplo um autor de grande audição em Portugal). Ora, no livro de Manuel Anselmo (quero dizer: na parte programática do seu livro) caminha-se com excessiva pressa e sobre o despenhadeiro das generalizações fáceis. Aproveita-se, é certo, a linha geral dum pensamento — e não há então que negar interesse às considerações do autor. Mas, quando se enquadra no pormenor, quando das linhas gerais passa para as indicações mais particularistas, — então as palavras de Manuel Anselmo perdem decididamente em rigor.

Forçoso é confessar, no entanto, que o restante do livro suporta bem o que haja de difuso neste primeiro capítulo. Claro que não afirmo assim uma concordância pessoal com tudo o que de Jorge de Lima escreve Manuel Anselmo; mas afirmo, sim, a penetração de Anselmo e até, tantas vezes, o encantamento da originalidade crítica do ensaísta.

Escrevi *originalidade* e não me arrependo de tê-lo feito. Efectivamente, toda a última parte do ensaio de Manuel Anselmo é de uma lúcida e forte originalidade. Verdadeira? Talvez não; mas não é isso o que agora interessa. Basta dizer-se que é valiosa — e que até o poeta estudado nela poderá encon-

trar um suporte elegante para aquilo que em si me não parece mais do que uma deliberada caminhada para Cristo, — embora tal deliberação esteja socorrida por uma vontade de amor que quasi é já verdadeiro amor. Mas não é agora a melhor oportunidade para estabelecer um largo debate entre concepções pessoais, — se bem que sempre se terá de notar como qualidade dum livro da classe deste o seu poder estimulante e polémico. Essa virtude também a tem o livro de Manuel Anselmo.

Porém, não há que esconder-se (antes deve realçar-se como testemunho de humildade crítica de-certo exagerada) que, atrás do ângulo de visão em que o ensaísta se colocou, um outro existe a que este fugiu, porventura com demasiada docilidade: refiro-me à entrega total e ao mesmo tempo excessivamente lúcida (de lucidez que tudo quer explicar) de Anselmo ao seu autor, entrega talvez aqui e ali obnubiladora da clara verdade crítica. Sem dúvida que a crítica poética tem de ser, além do mais, um acto de amor; que só assim ela passa do *pastiche* à criação. Mas aí do amor que tapa os olhos clarividentes e os ouvidos sensíveis aos ruídos quasi silenciosos! Ora, justamente na última parte do livro (que apresentei como produto duma lúcida originalidade), nem sempre é difícil encontrar transigência excessiva perante a evolução do poeta. E talvez que, num ou noutro ponto, a inteligência do ensaísta e o seu cego amor pelo poeta o tivessem traído. Mas aqui me encontro de novo no terreno das opiniões pessoais, que só quero pisar sem me deter. Porém, entendo que, a não aceitar-se aquela que julgo ser a posição de Jorge de Lima (e repare-se que o que penso da fase actual do grande poeta brasileiro o dá como numa encruzilhada do seu caminho), só poderá aceitar-se dela uma interpretação provisória. Dir-se-á que isso marca afinal todo o ensaio de Manuel Anselmo — e é, de facto, assim. Somente, enquanto Anselmo julga o poeta (em meu entender com verdade) sempre aflito duma sede insaciável, também o julga como « definitivo » dentro desta sua fase. E é nisto que está a minha divergência. Tê-la-ei marcado com nitidez suficiente nestas poucas linhas duma breve nota?

Sou dos que pensam estar em Jorge de Lima um grande poeta de lingua portuguesa, em tudo digno dum estudo largo e profundo (talvez que o mesmo se não possa dizer do gavroche « Esse Jorge de Lima... »), como o que lhe dedica o ensaísta do lado de cá do Atlântico. Se terminar por dizer que o ensaio de Anselmo (a-pesar-dos reparos que o não atingem no seu real mérito) é digno do poeta a quem se consagra, julgo ter-lhe prestado a maior e mais merecida homenagem.

ALBANO NOGUEIRA.

HISTÓRIA DA LITERATURA

DIE «BARCAS» DES GIL VICENTE, POR A. EDUARD BEAU; SEP. DE ROMANISCHE FORSCHUNGEN, VOL. 53, N.º 3, ERLANGEN, 1939. PORTUGIESISCHE LYRIK. 2. FOLGE. DEUTSCHE FORMUNG VON MARGARETE KÜHNE.

Emquanto a valorosa corporação da Academia das Ciências se diverte e nos diverte com a publicação dum valente volume, valentemente intitulado *Gil Vicente, Vida e Obras*; enquanto Portugal continua ainda e sempre à espera duma edição de jeito, simultaneamente popular e científica, das obras de Gil Vicente; enquanto o moínho da erudição portuguesa continua a moer o grão do gravíssimo problema do «Gil Vicente — Mestre da Balança» e da «Custódia de Belém»; — o Dr. A. E. Beau vai publicando a sua série de estudos vicentinos. Esta separata de *Romanische Forschungen* precisa inadiavelmente de ser traduzida para português, e o seu autor está em condições de o fazer. Aqui lhe deixamos instantemente o pedido.

É uma análise perfeita do conteúdo dramático da trilogia das *Barcas*, estudada como unidade de concepção e sequência cénica. O exame das personagens é exhaustivo, e insiste na sua caracterização e motivação psicológicas. Sendo todo ele modelar, o estudo é valioso nomeadamente na parte final relativa ao problema da salvação das figuras da *Barca da Glória*. A. Beau, contrariamente ao que até agora se tem afirmado, nega — e prova-o plenamente, ao que me quer parecer — que tenha sido a consideração cobarde do poeta cortesão pelos possíveis ouvintes de qualidade que se veriam espelhados nas figuras em jogo que lhe tenha ditado a salvação final do papa, cardinal, arcebispo, bispo, imperador, rei, duque, conde:

«...Fé e confiança na graça divina, humildade e renúncia ao mundo, e a inabalável certeza, ainda na mais funda humilhação, posta na graça de Deus e na salvação pela morte redentora de Cristo são os motivos verdadeiros da salvação final destas almas, — não a sua posição social» (Pág. 345).

«Ao próprio assunto da *Barca da Glória*, a representação do acto da graça divina, cabia que as figuras representassem, na sua esfera social e na sua linguagem, a mais alta dignidade exterior, sem aliás perderem porisso de qualquer forma em humanidade. Ao extraordinário da graça corresponde aqui não só maior emmaranhamento no pecado e na culpa, mas também mais profundo recolhimento e humilhação: a humanização completa e o aviltamento da dignidade exterior e sua transformação em valor cristão e dignificação moral. Se na *Barca do Purgatório* o viver em amargura e miséria é tremendo, é-o aqui a queda manifesta do mais alto poderio e dignidade à humilhação mais profunda, — se acolá era o implacável da vida, é aqui o implacável da morte

e do anjo» (Pág. 341-2). «Nesta humilhação dos mais altos que, despidos de toda a dignidade, são arrastados à última e mais humana angústia e lamento e humildade [...] já se não pode falar de consideração convencional do Poeta» (Pág. 347).

A demonstração deste ponto de vista pelos textos e pela análise das situações psicológicas das figuras é sem falha. Apenas me parece que A. Beau vai longe demais na sua generalização ao negar todo o intuito satírico das *Barcas*. Isto se me mostra claro nomeadamente no episódio do *Lavrador* da segunda *Barca*, que A. Beau, negando-lhe todo o carácter de acusação, considera apenas como lamentação (*Klage*). Difícil de sustentar esta maneira de ver em face da veemência de toda a fala do *Lavrador*, que põe bem claro ao *Diabo* os seus direitos de homem:

Lavrador: *Há hi, pesar nam de sam,
Afcio mais fortunado?*

Diabo: *Pois pera que he o vilam?*

Lavrador: *Todos nós vimos de Adam...*

De maneira geral, no entanto, a posição de Beau parece-me ser a justa para avaliação e boa interpretação da trilogia.

Os extractos são sempre acompanhados da tradução alemã de Margarete Kühne, cuja publicação na íntegra se promete em edição do Instituto Alemão de Coimbra. Quanto eu pude rapidamente ver, a tradução é sempre bela e justa, à excepção da seguinte passagem, ainda do episódio do *Lavrador*:

*Trago a preposito isto
Porque veo a bem de fala.*

A tradução diz:

*Trag den Pflug mit Absicht gar,
weil er für mich sprechen kann...*

A tradutora interpretou isto como referente ao arado, e dá por este motivo à passagem uma interpretação que ela não comporta: O lavrador traria o arado intencionalmente e para que ele falasse a seu favor. Ora isto, em meu entender, refere-se a tudo o que fica atrás relatado, e a passagem deverá interpretar-se como desculpa cortês do lavrador ao anjo. — Não será?

São notáveis também os parágrafos delicados ao problema das relações de Gil Vicente com Erasmo e Afonso de Valdés. Importante igualmente o confronto das *Barcas* com a *Dança General*, de cepa ibérica. Bom seria que

A. Beau tivesse levado o confronto mais longe, de forma a englobar as outras *dansas macabras* e a moralidade de *Everyman*.

*
* *
*

Já atrás falei da tradução das *Barcas* de Margarete Kühne e da sua próxima publicação. Em 1935 o Instituto Alemão editou a sua formosíssima tradução do *Auto da Alma* (*Das Spiel von der Seele*). Por essa mesma altura apareceram várias adaptações suas de poemas de Eugénio de Castro, e anteriormente, em 1932 ou 1933, a primeira série de *Lírica Portuguesa*. Em edição própria faz aparecer agora a mesma Senhora segunda série de lírica portuguesa, vinte e um poemas que vão, no tempo, de João Zorro a António de Sousa.

Digamos desde já que aqui se não trata de *tradução*, se por isto se entender a transposição verbal duma língua a outra. Margarete Kühne chamou-lhe *Formung*, e bem lhe vai o termo, pois há aqui na verdade uma nova *formação*, uma *re-criação* da matéria poética.

Margarete Kühne está, pela sensibilidade poética e pelas invulgares possibilidades artísticas, muito acima dos outros alemães e alemãs que até hoje se deram a esta ordem de trabalhos. Isto não quer dizer pouco, se se considerar que entre eles estão Storck e Luísa Ey.

De resto, é preciso dizer que M. Kühne soube escolher as suas peças para pôr à prova todo o seu virtuosismo. Este o único defeito do seu volume, se defeito chega a ser um excesso de qualidade formal, talvez em prejuízo de escolha substancialmente melhor. Nota-se isto principalmente na perfeição rítmica da adaptação da *Moleirinha* de Junqueiro e da *Dança do Vento* de Afonso Lopes Vieira.

A título de exemplo, e dado que mais adiante terei de ocupar-me de M. Kühne como poetisa original, que ela me permita arquivar na *Revista de Portugal* — não por ela ser a melhor, mas por facilitar o confronto a quem o queira fazer com as outras existentes em alemão e noutras línguas — a sua adaptação do soneto *Alma minha gentil*:

Du meine Seele, allzufrüh geschieden
Aus dieses Lebens leiderfülltem Sein:
Des Himmels Friede hülle sanft dich ein,
In ew'ger Trauer weile ich hienieden!

Ist in den Höhen, die dich licht umwehn,
Erinnerung gewährt an irdisch Leben,
Lass meiner Liebe Inbrunst dich umschweben,
Die lauter du in meinem Blick gesehn.

*Und ist das Leid, das schmerzlich in mir weint,
Weil du auf ewig meinem Blick entrissen,
So gross, dass deiner Liebe wert es scheint,*

*Dann bitte Gott, der deines Lebens Band
So jäh gelöst, dass wir vereint uns wissen
So jäh, wie jetzt dein Antlitz mir entschwand.*

O voluminho contém ainda poemas de trovadores, o romance (magistralmente adaptado) do *Conde Ninho*, passos de Gil Vicente, mais sonetos de Camões, dois de Antero, poemas de Olavo Bilac e de Euclides da Cunha, mais de Afonso Lopes Vieira, uma canção de Cecília Meireles e a *Ariane* de António de Sousa.

Eu sei que M. Kühne — e que ela me perdoe a inconfidência! — tem adaptações de poetas portugueses modernos, por exemplo Afonso Duarte. Sei também que lê e quer apropriar-se dos poemas de Vitorino Nemésio. Tenho, pois, razões para esperar que ela nos dê em breve mais um voluminho — mas desta vez só dedicado à poesia portuguesa moderna.

M. Kühne oferece o livro aos seus amigos de Coimbra. Aqui lhe deixo os meus aprazecimentos, pois me orgulho de pertencer ao número.

PAULO QUINTELA.

LITERATURA BRASILEIRA

ESTRADA PERDIDA, POR TELMO VERGARA. LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO. RIO, 1939.

Este romance de Telmo Vergara, pelas insuficiências e hesitações que documenta e não obstante as reais qualidades que revela, deve considerar-se como uma experiência e não como uma plena realização das possibilidades e dons do autor. É efectivamente *Estrada Perdida* o primeiro romance de Vergara e por isso uma estreia, a-pesar-de o autor haver publicado até à data, além de uma novela, três livros de contos, um dos quais, *Cadeiras na Calçada*, lhe obteve muito justamente em 1936 o Prémio Humberto de Campos.

Que Vergara é um contista de tómo prova-o até este seu romance de agora, em que três ou quatro acções diferentes se entrecruzam e em que personagens de vária estirpe conduzem os problemas mais dispares e entre si independentes. É esse, aliás, o maior defeito do volume, se atendermos a que um romance exige, antes de mais nada, uma unidade de construção através de circunstâncias em que se reflita a atmosfera humana que se quis criar e realizar. Outros defeitos possui, porém, *Estrada Perdida*, não sendo o menor

a demasiada subordinação da personagem central, Luiz, ao plano previamente pensado do romance. Efectivamente, Luiz aparece-nos como um ser incaracterístico, sem personalidade, cansado e inútil como a própria fatalidade psicológica que o autor quis que ele testemunhasse.

Em compensação, ao lado dele brincam, vivem e morrem figuras tão vivas, tão características e tão representativas, que somos logo forçados a reconhecer que há em Telmo Vergara uma efectiva e funda vocação de romancista. É o caso de Lígia, do negro Peleu, de Umbelina e de Marciano, personagens que, por si sós, honram um autor. Daí o meu espanto ante esse Luiz inanimado, articulado como certos bonecos de feira e inferior a todas as sugestões que o seu pretenso caso humano poderá justificar. Não é uma personagem, é um raciocínio; não é uma figura viva, com cabeça, tronco e membros: é um fantasma que carrega ao longo da vida a saudade de uma prima morta e a certeza de que essa morte aniquilou definitivamente a sua possível ventura. Em todo o romance o vemos fraco, tímido, vencido, quasi pedindo desculpa de existir; nunca revela a consciência da sua angústia nem as reacções da sua alma. Passa pelo romance, a-pesar-de figura central, sem nos provocar o menor interesse; nenhum diálogo, monólogo ou descrição subjectiva nos dá a intimidade do seu ser moral e intelectual. Vê-se que o autor, por inexperiência (ou então por não ter conseguido libertar-se da técnica do conto), ideou primeiro o entrecho e decidiu corporizar numa figura de antemão aquarelada o problema que deveria localizar logicamente nos ambientes das personagens.

Escrevo isto, quasi rudemente, porque em raros escritores brasileiros encontrei até hoje figura tão original, tão curiosa, tão bem definida como essa Lígia que domina a primeira parte do volume. A verdade é que Telmo Vergara possui como poucos o dom de *realizar personagens*. Além de Lígia, a negra Umbelina, o velho Peleu e o romântico Marciano o confirmam exuberantemente. Lígia pode catalogar-se mesmo ao lado da Isabel dos *Enfants Terribles* de Cocteau. Como explicar, pois, a existência, no volume, de um Luiz sem corpo e alma, sem estremecimentos humanos de qualquer ordem, e cuja desventurada inutilidade absorve as próprias possibilidades da acção delineada?

Telmo Vergara sabe descrever, possui mesmo notáveis virtudes narrativas. A descrição da cena voluntariosa de Lígia, quando se decide, por birra, a ir beber a água tifosa do poço de que havia morrido sua tia Biloca — o que a veio a prostrar também a ela — é de mestre. Falta-lhe porém (pelo menos por enquanto) um sentido de *economia* na multiplicidade dos episódios, uma compreensão do fenómeno humano universal e uma *técnica pessoal* na realização, dada a influência que neste volume se nota de certas páginas de Erico Verissimo — também, como Vergara, romancista de Porto Alegre.

Creio que a experiência de contista atraçou, desta vez, o autor como romancista. O hábito de sincopar a acção em três ou quatro detalhes fundamentais impediu Telmo Vergara de formular em *Estrada Perdida* um problema

central definido e independente das figuras objectivas e do próprio cenário da acção. Daí, o fracasso de uma experiência que, só por ter sido tentada, implica no autor responsabilidades sem conta. Por minha parte fico convencido de que o contista Vergara não virá a inutilizar o romancista Vergara, se ambos quiseram ponderar que o conto é mero espelho de um detalhe entre detalhes, e um romance uma análise demorada e completa de um caso humano ou social representativo e definido.

MANUEL ANSELMO.

HISTÓRIA BREVE DA LITERATURA BRASILEIRA,
POR JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA. EDITORIAL
INQUÉRITO. LISBOA.

Suponho impossível falar hoje de qualquer assunto vivo sem o relacionar com duas concepções da existência humana à superfície da Terra: uma que permitiu e ajudou o desvairamento que atravessa o mundo, outra, ideal, que a cada um de nós aparece como a expressão mais elevada da alma humana.

O obscurecimento do humano, que caracteriza o nosso tempo, a substituição das autênticas realidades por mitos assassinos, sem grandeza, sem beleza, sem sentido metafísico, só foi, certamente, possível porque o homem se deixou dominar por idéas falsas e destruidoras. Quando se encontra uma dessas idéas perde-se a possibilidade de raciocinar friamente e entra-se no plano de paixão violenta e agressiva.

Assim, lendo o livro de José Osório de Oliveira intitulado *História Breve da Literatura Brasileira*, tão claro, tão bem ordenado, tão completo, sem excessos de pormenor, tão capaz de ensinar a sério o essencial, eu pensava no trágico erro do tecnicismo, na mentira assassina da cega especialização.

Um homem que tem escrito novelas e ensaios, que tem olhado para a vida na sua totalidade e que nunca se especializou como historiador da literatura, consegue encontrar no seu amor pela vida, na sua curiosidade pelos homens, no seu respeito pelo espírito, o impulso para escrever o que um técnico de história da literatura (a não ser que tivesse também as mesmas qualidades gerais) não seria capaz de fazer.

É evidente que, na complexidade imensa da cultura moderna, o homem tem de escolher o caminho a seguir; mas essa escolha nunca deve diminuir as suas possibilidades humanas, as suas virtualidades de homem.

José Osório de Oliveira conhece e ama o Brasil, por isso o seu livro tem sempre o tom e a vibração do narrar duma aventura, da história de qualquer coisa que teve sangue e carne, que latejou em corações e artérias. Osório de Oliveira encara a formação da literatura brasileira como um lento caminhar à busca de valores estéticos e humanos especificamente brasileiros.

Através de influências de toda a ordem, de figuras e de formas de expressão mais ou menos felizes mas importadas, falsas, literárias, no mau

sentido da palavra, a literatura brasileira foi-se simplificando e diferenciando. José de Alencar, por exemplo, um dos primeiros grandes escritores brasileiros que desejou ser autenticamente brasileiro, descreve uma inundação no seu romance *Guarany*, e todo o convencionalismo romântico (o que era natural, dada a época), mas, também, incaracterístico quanto ao local, se desenrola em largas frases: «A torrente passou, rápida, veloz, vencendo na carreira o tapir das selvas ou a emia do deserto, seu dorso enorme se estorcia e enrolava pelos troncos diluvianos das grandes árvores que estremeciam com o embate hérculeo, etc.». Diz Osório de Oliveira: «Compare-se este episódio do *Guarany* com idêntico episódio de uma inundação, na *Usina* de José Lins do Rêgo, em que os protagonistas humanos dessa tragédia, vítimas e não heróis convencionais, dão ao mesmo assunto outra verdade, embora seja esse um dos romances menos bons do escritor contemporâneo».

Para Osório de Oliveira, portanto, a actual geração de romancistas atingiu como que o ponto para que tendia desde sempre a literatura brasileira. Na verdade, os romancistas brasileiros actuais, Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, atingiram uma arte de romance em que o realismo, quási o naturalismo, se alia a um subtilíssimo sentido poético. E *Mar Morto*, de Jorge Amado, ou o *Jubiabá*, do mesmo romancista, *Menino de Engenho*, de Lins do Rêgo, são admiráveis poemas do quotidiano, são visões da realidade autêntica, que só os olhos dos poetas podem desvendar completamente.

Muito interessante a parte em que Osório de Oliveira determina os factores da literatura brasileira. Para ele, o mais importante desses factores é o *estilo de vida nacional*, e acrescenta: — «Dissemos que era esse o mais importante factor da literatura brasileira, e o mesmo podíamos dizer das outras literaturas americanas. Não pode, porém, dizer-se o mesmo de literaturas como as europeias ou asiáticas, que são produtos de anteriores culturas literárias, filosóficas e religiosas, de culturas históricas nacionais. No Brasil, como em todos os países novos, para a literatura ser nacional e não simples prolongamento das literaturas europeias foi preciso que os escritores preferissem inspirar-se ou obedecer, não à cultura literária, que era estrangeira, mas à cultura no sentido antropológico ou sociológico da palavra, isto é, àquilo que caracteriza o povo brasileiro. É claro que para a formação dessa cultura contribuímos nós, portugueses, poderosamente, como contribuíram o índio e o negro. Mas essa cultura é brasileira, resultado do regimen económico, do sistema do trabalho, da organização social do Brasil, e não produto de importação, como a cultura literária». É evidente que Osório de Oliveira se refere, por assim dizer, a condições, digamos, de metereologia espiritual, onde vive e age a alma dos brasileiros.

Antes de terminar, quero dizer, mais uma vez, que esta *História Breve da Literatura Brasileira* é um dos livros mais inteligentes e compreensivos que ultimamente tenho lido.

PEDRO DE MOURA E SÁ.

LITERATURA INGLÊSA

NO MORE MUSIC, A PLAY BY ROSAMOND LEHMANN; ED. COLLINS, LONDRES, 1939. THE FAMILY REUNION, A PLAY BY T. S. ELIOT; ED. FABER & FABER, LONDRES, 1939.

A crítica de teatro costuma incidir sobre a peça montada, interpretada por homens. Porisso é tão difícil o papel do crítico simples leitor, que não pode recorrer à escapatória da representação. Uma peça de teatro não se descreve — vê-se e comenta-se, *tant bien que mal*. Por grande que seja, além disso, a força de imaginação do leitor, ela corre sempre o risco de ficar aquém ou de ultrapassar as possibilidades da peça no palco. Grande margem de erro, portanto. Mas... ossos do ofício!

Acabo de ler pela segunda vez esta peça de Rosamond Lehmann — a sua primeira produção dramática, que eu saiba.

É sempre coisa perigosa quando um romancista, já senhor do seu processo épico — e é este bem o caso de Rosamond Lehmann — resolve escrever teatro. E o perigo reside precisamente na possibilidade de transposição para o drama do processo narrativo do romance. O caso inverso não é menos perigoso, e está fartamente documentado.

Mas eu quero tranqüilizar desde já quem me ler: — Rosamond Lehmann escreveu uma peça não só bela, mas boa sob o ponto de vista técnico (tanto quanto eu posso avaliar do meu ponto de vista de leitor...), que no-la mostra na posse segura dos cordelinhos do drama.

O diálogo é sempre firme e contido, sem nunca se diluir na excursão explanatória nem ceder à tentação, natural em romancista do formato de Rosamond Lehmann, da demora no retrato psicológico das personagens. Este ressalta vivo e bem recortado, em sucessiva justaposição no fluir do diálogo, pronto ao descer da cortina sobre o primeiro quadro de acto de preparação da atmosfera do drama.

A figura central — que foi representada pela irmã da romancista a actriz Beatrix Lehmann —, Hilda, *a terribly earnest fanatical English virgin*, de vinte-e-cinco anos, pouco atraente de figura, angulosa, de cara calculada para «embaraçar, se não para repelir, o homem médio», é uma personalidade carregada e sobrecarregada de sentimento recalcado, *a wee bit inclined to mope*, matéria inflamável e explosiva só à espera da centelha de descarga. Isolada por temperamento e necessidade de defeza contra um ambiente medíocre e hostil sem agressividade, mas absorvente e dissolvente, despersonalizante, enconcha-se em si mesma e acumula matéria emocional de que a ocultas se vai libertando em poesia que ela tem de *write it out or die of it*. Este retraimento na convivência, que reduz a sua vida de relação a atitudes impulsivas e a monossilabos secos e rebarbativos — Hilda sabe bem que tem, como diz o

velho Mr. Buthrie, (a mais bem desenhada das figuras secundárias) *an unfeminine quality of speech* — dissolve-se em comunicabilidade logo ao primeiro contacto com o pintor Jan (que não é, nem de longe, *the average man* que a face de Hilda embaraça e repele) que acaba de chegar, com a sua amiga Miriam, ao pequeno hotel numa das ilhas das Índias Ocidentais onde a acção se passa.

O fundo social é formado por uma série de pessoas adventícias e insignificantes, todas elas verdadeiras e vivas nessa insignificância e na sua coscuvilhice de gente retirada, que gastaram a porçãozinha de drama que a vida lhes impôs e a que nem sempre souberam furta-se, mas que finalmente se instalaram numa comodidade fácil, com possibilidades de fuga ao inverno inglês para as ilhas tropicais: Mrs. Bloxham, tia de Hilda, o casal Gobbett, Mr. Guthrie. Com estas a hoteleira Miss Leith; Princess, a negra de meia-idade, servil e humilde; Caroline, negra também, jovem e viva na sua animalidade atraente; o negro Enoch.

O ponto crucial da peça é o segundo acto, denso e tenso de dramatização ofegante, passado quinze dias depois do primeiro. É bem a vida de Hilda que está em jogo, nesta luta surda das duas mulheres — uma que quer salvar o seu passado ao lado de Jan, outra que vê finalmente para onde canalizar toda aquela torrente emocional que a abafa. «*Oh, what am I to do with all this feeling?*» Sim: — que há-de ela fazer de todo aquele sentimento? — Atmosfera opressiva, de tempestade tropical. «*A day like this couldn't end like ordinary days*» — diz Hilda ao aproximar-se a tempestade. Há concentração de força nervosa prestes a explodir. E explode quando Hilda, que vem comunicar a sua partida com a tia no dia seguinte, ao simples desejo de Jan de que ela fique com a tia, imediatamente resolve ficar, mesmo sozinha. Agora a luta é entre as duas mulheres. «Um dia assim não pode acabar como os dias vulgares». A tempestade — na atmosfera e nas almas — continua na noite desse mesmo dia, no primeiro quadro do terceiro acto. Hilda, inevitável, irresistivelmente, vai atirar-se ao mar. O drama acaba aqui — mas a vida continua. Miriam *tem de viver, e quer viver*. A crise passou, esta luta passou. Quando recomeçará?

*
* *
*

Ora aqui está uma peça cujo insucesso no palco, se a medirmos só ao estalão da técnica dramática, não é difícil de prever: *The Family Reunion* de T. S. Eliot. Não sei o que os críticos londrinos disseram, nem sei mesmo se ela subiu à cena. O que com certeza sei, é que não temos aqui peça representável capazmente. — E, no entanto, é riquíssima de conteúdo — mas é aquilo a que os alemães chamam um *Lesedrama*. Quere ser lida e meditada, estudada no quarto de trabalho, e mesmo depois disto é duvidoso se se poderá ver representada. O verso livre em que está escrita não é impedimento à representação — e tolo seria supor isso incompatível com o tratamento dra-

mático dum assunto eterno, embora num ambiente moderno. Nem é mesmo o recurso de Eliot ao câro da tragédia antiga, que êle realiza por vezes com rara beleza. A poesia, de resto, — digamo-lo já bem claramente — ressuma de tóda a peça. A realização poética é tão impecável quanto a construção dramática é deficiente. Sem mesmo atentar em certos recursos ingénuos, como os dois desastres de automóvel que impedem o aparecimento de dois dos três filhos de Lady Monchensey à festa de anos de sua mãe, pretexto imediato desta reunião familiar. Em suma: — o que falta aqui é movimento dramático. Repare-se bem: — movimento dramático, disse eu; não matéria dramática ou dramatizável, que esta tem-na à farta o tema — o remorso.

A viúva Lady Monchensey resolve celebrar o seu dia de anos com uma festa, que será simultaneamente de reconciliação, em que reunirá tóda a parentela próxima: suas irmãs, os irmãos do marido há muito tempo morto, os três filhos e uma parenta pobre. Ao começo da peça tóda a família aguarda a chegada dos três filhos ausentes. Já sabemos que dois dêles não chegam, e porquê. Apenas o mais velho aparece, após oito anos de ausência. É êle o centro, simultaneamente ansiado e receado, do interesse de todos. Há próximamente um ano, Harry Lord Monchensey, perdeu desastrosamente a esposa a bordo dum transatlântico que de Nova Iorque os devia trazer à Europa. Sente-se na atmosfera um pêso estranho, que as personagens tentam ignorar.

*Making small things important, so that everything
May be unimportant, a slight deviation
From some imaginary course that life ought to take,
That you call normal.*

Atitude geral desta gente, expressa repetidas vezes: *The less said the better...*; *Why not let sleeping dogs lie?* — Mas os cães da consciência de Harry é que não dormem nem o deixam dormir, e obrigam-no a confessar-se assassino da mulher logo momentos depois da chegada. Perseguido pelas Euménides, constantemente pressentidas mas nunca até agora vistas, Harry volta a Wishwood, à casa da infância, onde

*The man who returns will have to meet
The boy who left.*

E não só as memórias da infância — que nos dão um formosíssimo quadro evocativo na segunda cena da I Parte entre Harry e Mary, a parenta pobre — mas ainda todo o pêso de desgraça familiar, invisível mas sempre presente, carrega a casa. Essa velha casa com que Harry, inconscientemente ainda e só em símile, se identifica logo na primeira cena:

*I am the old house
With the noxious smell and the sorrow before morning,
In which all past is present, all degradation
Is unredeemable,*

é que vem tornar visíveis as Euménides, visíveis mesmo a outras personagens, a tia Agatha e Mary, que em certa medida, e em várias passagens se lhes substituem e se fazem suas intérpretes em fórmulas fatídicas com o seu quê de bruxaria e de mistério. Na velha casa onde

...there is always listening, and more is heard than is spoken

e

The hidden is revealed, and the spectres show themselves,

é que Harry se liberta da sua insânia. O tema alarga-se, e o uxoricídio vem revelar-se como fatalíssimo complexo de Orestes (Não sei se a fórmula existe no vocabulário psico-analítico...). A figura da mãe viva confunde-se com a da esposa assassinada, e o filho carrega o pecado antigo do pai que a mãe dominou, a ponto de projectar assassiná-la. Assim, Harry vive simultaneamente em vários planos, e neste momento em que a tia Agatha lhe revela o segredo da família, na base do qual está grande escândalo (as relações de Agatha com o cunhado), esse complexo de Orestes consciencializa-se e perde a sua força fatídica. Harry é a consciência da família infeliz, como diz Agatha:

It is possible

You are the consciousness of your unhappy family,

Its bird sent flying through the purgatorial flame.

Agora é que ele não pode ficar na velha casa. Já não teme as Euménides, nem lhes foge. Segui-las-á agora,

Somewhere on the other side of despair,

fugindo, sim « àquela terrível intimidade do espírito louco » para viver agora em público, na liberdade que não é senão a *different kind of pain from prison*, reconhecendo que

...whether in Argos or England

There are certain inflexible laws

Unalterable, in the nature of music,

como se diz no maravilhoso cântico do final da primeira cena da última parte.

PAULO QUINTELA.

PENSION ALLEMANDE, NOVELAS, POR CATARINA
MANSFIELD, PARIS, STOCK, 1939.

A livraria Stock, de Paris, apresentou em Abril uma tradução francesa de um dos primeiros livros de Catarina Mansfield, *Pensão Alemã* (tradução de Charles Mauron), seguida de *Novelas Diversas* (tradução de M. Faguer). Para o leitor que está à mercê de uma versão francesa ou de qualquer tradução em geral, é perigoso não «seguir» um autor, não o ler na ordem cronológica das produções, principalmente quando figura entre elas uma obra da mocidade.

Não se experimenta essa habitual decepção (mas de maneira alguma) com este volume traduzido bastante tempo depois dos outros. Todas estas partes de um mesmo todo estão ligadas entre si, não só pela unidade de lugar — uma pensão «chic» numa estância alemã de cura, — mas também pela homogeneidade e pela continuidade do talento que aí se expande. Ironia latente, suave, feminina para com a incompreensão e a incivilidade de outrem, troça maliciosa que vai vestindo os companheiros de pensão sem, que eles o saibam; inteligência viva, fina e sensível, marchando sempre à frente do espírito um pouco pesado dos seus interlocutores.

A configuração dos personagens é por isso um pouco convencional. Lá estão: o senhor que gosta de «choucroute», a criada simultaneamente inocente e desembaraçada, o estudante e a noiva, muito «patinha». Mas também há tipos mais universais, que se encontram por toda a parte: maridos rabujentos, megeras e «Meninos Cansados» (título de uma das novelas).

Catarina Mansfield achava sem dúvida na pensão em que vivia um material humano variadíssimo, mesmo pândego, um campo especialmente fértil para a sua observação e o seu humor. Cada novela ou, melhor, episódio deste livro constitui um caso, mas um caso bem construído, sóbrio de linhas e completo, sem ser limitado. Passa-se de um a outro sem necessidade de transição. Os personagens estão ligados por interesses comuns. São personagens dados com dois traços e apimentados de ridículo apenas o bastante para não parecerem odiosos. Catarina Mansfield friza o bigode do rapazinho ennamorado (mesmo que ele o não tenha, a gente vê-o assim), atribui uma coriza ao poeta, algumas notas a mais ao trombone do «Herr Professor», põe mominhos graciosos no sorriso da patroa, retoca com uma sombra de inspiração a cara da recitadora de versos e espeta-lhe um alfinete de segurança na saia; mete um guarda-chuva na mão dos nudistas.

A prosa de Catarina Mansfield corre como de uma fonte, abundante em detalhes picarescos, imprevistos, bem dados, cheios de graça e de naturalidade. Reconhece-se a fantasia a que Catarina dá largas nas *Cartas* ou no *Diário*, com um bom humor inalterável, apesar dos seus muitos sofrimentos: um fundo de esperança, de bondade e de humanidade indulgente que lhe são próprias.

As *Novelas Diversas* não são boas, a meu ver. Talvez porque não estejam tão bem traduzidas. Em todo o caso, não têm a fluidez de outros contos da

autora; a composição, sobretudo, é mais descuidada, mais frouxa. Todavia, nenhuma delas deixa qualquer impressão de forçado, de artificial. Porque difficilmente se imagina uma Catarina Mansfield artificiosa.

ANDRÉE CRABBÉ.

LITERATURA ALEMÃ

BILDER UND GEDANKEN, GEDICHTE VON MARGARETE KÜHNE. BERLIM, 1839.

Em face destas poesias originaes de M. Kühne éq ue nós, portugueses, ficamos finalmente sabendo o enorme serviço, talvez mesmo o sacrificio, que ela tem vindo fazendo há anos à poesia portugueza. Verdade seja também que o serviço tem sido mútuo: — se M. Kühne tem dado o seu carinho à lirica portugueza, esta, por sua vez, deu-lhe o clima necessário à sua saúde, à sua *Sehnsucht*.

Esta pequenina colectânea de 21 poemas é predominantemente de tom meridional, mais ainda — de tom portuguez. Se é Florença, que expulsou o Dante, que na poesia de abertura lhe ensina a saúde, é em e de Portugal que a poetisa a vem alimentar.

Os poemas são sonetos na sua maioria, género pouco querido na Alemanha, possivelmente surprehendido e aprehendido por M. Kühne na fonte dos seus grandes cultores em Portugal, Camões e Antero, que a poetisa tem frequentado insistentemente. Dá-lhe por vezes, como por exemplo no segundo do livrinho, *Verlorenes Glück*, um aspecto formal inesperado e muito belo, pela simples disposição nova das rimas das duas quadras: *abaa, cbcc*.

Não me posso demorar muito na análise do livro nem dizer tudo quanto desejava sobre o conflito intimo da poetisa, a sua necessidade de fuga do quotidiano e próximo para o longinquo e o inatingível. Talvez este traço romântico da sua personalidade, esta *Sehnsucht*, explique a sua afinidade electiva, a sua *Wahlverwandtschaft* com os grandes liricos portugueses. Isto, é um apuradíssimo sentido da forma.

Além dos sonetos há outros poemas no livro dentro da boa tradição alemã, entre eles uma bellissima *Herbststimmung* de sabor goetheano, e um romance *Maria im Garten*, em tom de *Volkslied*.

Não resisto à tentação de transcrever o quarto soneto, que é veemente testemunho do amor da poetisa pela literatura portugueza e ilustra, de certa maneira, o seu processo de *apropriação* dos poemas portuguezes a que noutro lugar faço referência.

PORTUGIESISCHE LIEDER

*Es reichte Portugal, das Land der Lieder,
Aus seinem bunten Garten mir den Strauss
Und sprach: So wähle Blüten dir daraus,
Doch bringe — neu gewunden — sie mir wieder.*

*Sie glühen dunkel und erstrahlen licht,
Der Heimerde ewig eng verbunden,
Es hat in ihren Kelchen Raum gefunden
Der heissen Seele wechselndes Gesicht.*

*Sie zaubern Welten, die im Meer versanken,
Sie weinen Sehnsucht, die kein Wort umfasst,
Und — schwebend — bricht ihr Duft der Erde Schranken.*

*Bewegten Sinnes hielt ich sie umschlungen,
Unsterbliches vermählte sich dem Herzen,
Dann hat mein Mund sie leise neu gesungen.*

O penúltimo poema do livro é uma bellissima paráfrase poética, já de mim conhecida há anos, daquele passo das *Viagens* de Garrett em que se cantam os olhos verdes de Joanhina: *Grün sind deine Augen, Joanhina*.

PAULO QUINTELA.

JORNAL

RAÚL PROENÇA

Todos os portugueses que respeitam uma actividade intelectual coerente e desinteressada admiram Raúl Proença. A sua obra de pensador é uma das mais claras e sólidas que temos; a sua devoção à cultura nacional vai desde a elaboração de um pensamento próprio, ao mesmo tempo universal e aplicado às nossas circunstâncias, até à criação de meios materiais de cultura, como os que derivam das suas sistematizações na Biblioteca Nacional e da iniciativa do *Guia de Portugal*, de cujo terceiro volume está agora tratando.

Temos o prazer e a honra de publicar hoje o primeiro capítulo de um trabalho seu de longo fôlego, de que talvez venhamos a dar outros excerpitos. E, se o fazemos em último lugar dos nossos textos, é porque a idéa da colaboração de Raúl Proença neste número veio tarde. Não quisemos retardar essa agradável novidade.

A seguinte carta explica as circunstâncias do ensaio como excerpto:

Meu caro Vitorino Nemésio

O artigo com que inicio a minha colaboração na REVISTA DE PORTUGAL faz parte dum estudo que há vinte e dois anos guardava numa gaveta, de que já desapareceram muitos fragmentos, pois me não acompanhou no meu exílio; e a que só há poucos meses acrescentei, aqui ou ali, nas horas vagas de outros trabalhos mais urgentes, um ou outro passo mais ou menos importante. Aceitando ao convite que me fez Santana Dionísio para colaborar na sua revista julguei que poderia começar por aqui. Não publicarei todo o estudo de ponta a ponta, não só porque é muito extenso, mas porque isso me exigiria, num outro ponto, certas investigações que não estou em estado de fazer, por me encontrar longe dos meus livros e de qualquer grande biblioteca de cultura. Serão apenas alguns excerpitos e um ou outro capítulo inteiro, dos mais acessíveis à leitura dum público pouco interessado em geral pelos assuntos filosóficos e quasi sempre muito apressado.

Quem tiver algum interesse em conhecer o elenco da obra poderá fazê-lo pela idéa geral que Santana Dionísio dêle deu, segundo notas minhas, escritas sobre o joelho, no hall dum hotel de provincia, e um pouco deturpadas por erros de typografia, no n.º 7 da REVISTA DE PORTUGAL, de p. 333 a 339. Alguma

coisa teria a dizer sobre o estudo de Santana Dionísio. Não merece a pena fazê-lo agora. Dir-lhe-ei apenas que grande parte das suas afirmações as farei anotando à margem, na minha leitura, com pontos de exclamação. Só direi, por hoje, que a classificação de romantismo dada à minha filosofia me parece inadequada. Não há ninguém talvez que, mais do que eu, procure ser fiel ao espírito objectivo, científico, crítico, que são coisas, ao que creio, essencialmente anti-românticas, no sentido em que a palavra entrou no jargon literário e filosófico. O que o meu estilo possa ter por vezes de lírico não deve autorizar ninguém, segundo creio, a fazer tal imputação. Nos dois volumes das Páginas Políticas, editados pela SEARA NOVA, que ainda estão por sair, explico-me perfeitamente sobre este ponto.

Pela publicação destas linhas no mesmo número em que sair o meu artigo, lhe fica desde já muito obrigado o

Amigo reconhecido

RAÚL PROENÇA.

UMA PAGINA DE DIARIO

Novembro, 9 — Ponho-me a pensar no momento que seja a síntese deste dia. Se aquele em que entrei pelos olhos dentro dum pequenito com o amigdalótomo na mão, se aquele em que a velha da hemorragia cerebral murmurou de boca torta que não podia virar os olhos para a direita. E acabo por concluir que não foi nenhum desses. Que foi aquele em que dei um beijo gratuito numa criança desconhecida que passou pelo consultório a acompanhar a mãe.

Dezembro, 5 — Horas e horas com um amigo a repetir aquilo que já dissemos mil vezes. Mas pregados de tal modo naquele modesto escritório dele, que não há madrugada que dali nos arranque. Adormecem os filhos, adormece a esposa, adormece a cidade, adormece o quartel da Guarda Republicana, e nós ali! Só a estas lindas horas (4 da manhã), morto de frio e de sono, é que chego ao quarto!

Ou a nossa amizade é realmente muito forte, ou isto é um deserto tão deserto que um homem quando agarra uma palmeira não a larga mais.

Dezembro, 7 — Chuva, frio, doentes, solidão e, à noite, no cinema, *O Homem que desceu à Cidade*. O filme tem a tortura e morte dum espião, que valem um realizador. O desgraçado sua medo, incerteza, angústia durante horas e horas, e, por fim, ao fugir da primeira bala, bate de encontro a um realejo, que se abre em som e lança naquele desespero ao mesmo tempo um lamento e uma gargalhada. Além disso, há na fita uma espécie de mulher translúcida, que é das mais perfeitas figuras de sonho que tenho visto em cinema.

Depois do filme, chuva, frio e solidão.

Dezembro, 27 — Descobri hoje a água. Não a água lírica dos poetas. Descobri mas foi a água química e líquida, a correr, a manar duma fraga. Até bruxedo me pareceu aquilo!

Janeiro, 1 — Fui à Vila encontrar-me com ela no Jardim da Carreira. O busto de Camilo, sobressaltado, olhou-me trágicamente da cabeça aos pés. Sosseguei-o:

— Não, não temos Ana Plácido, camarada.

Janeiro, 19 — Enquanto o ia operando, o Fonseca, entre gemidos, foi contando a vida. Isto: Aos dez anos morreu-lhe o pai. Aos quinze a mãe. Aos dezanove, quebrou uma perna e três costelas dum carro de bois abaixo. Aos vinte, teve uma pneumonia dupla. Aos vinte e quatro, morreu-lhe o filho. Aos trinta, a filha. Aos trinta e dois, teve uma febre tifóide. Aos trinta e cinco, morreu-lhe a mulher. E agora, no prazo de cinco meses, quatro operações. No final perguntou:

— É ser homem ou não é, sr. Doutor?

— É.

Abril, 8 — Um sábado de Alélua de fazer chorar as pedras. Talvez por isso, ou porque ainda há dentro de mim uma parte muito limpa, escrevi-lhe hoje novamente uma carta pura como uma pedra de ara.

Agosto, 20 — Não, eu não posso viver à beira-mar. Porque de duas uma: ou me fico pasmado, parvo, de bôca aberta diante dêste Doiro de água, ou enlouqueço a sentir bater em mim a pulsação angustiosa desta massa imensa. No primeiro caso sinto-me morrer de imbecilidade; no segundo, estou sempre de mão no pulso a ver quando o coração se cansa.

Agosto, 22 —

Nada!

Horas e horas neste ponto morto

Onde caiu agora a minha vida...

Nem um desejo, ao menos!

Só instintos pequenos:

Apetite de cama e de comida!

Nem sequer ler um livro

Ou conversar comigo, discutir...

Nada!

Neutro, morno, a dormir

Com a carne acordada.

MIGUEL TORGA.

DEVER PARA COM OS JUDEUS

A leitura do livro de Augusto de Esaguy: *Grandezas e Misérias de Israel* fez-me pensar na responsabilidade que a todos nós cabe no drama do povo judaico. Como foi que escreveu Raúl Brandão?: «Há momentos em que nos sentimos responsáveis por todo o mal que há na Terra!» Sem levar até esse extremo o sentimento da responsabilidade de cada um no sofrimento dos outros, pergunto a mim próprio: Não obstante abominar o racismo como a maior das heresias contra o Homem, estarei isento do pecado de injustiça para com os judeus? Terei sempre apreciado devidamente as suas qualidades, e sabido desculpar os seus defeitos? Não terei sido levado, algumas vezes, pelo hábito de os julgar, como se a nossa atitude diante deles devesse ser sempre a de juizes? E essa atitude de constante julgamento (já não digo mesmo de condenação) parece-me constituir, só por si, uma injustiça. Nós nem já reparamos nisso, mas a verdade é que estamos sempre julgando o povo de Israel. Como se nós tivéssemos o direito de julgar!

Mas além da injustiça, não terei cometido outro pecado maior, faltando com a minha solidariedade a esse povo, de que dizia o católico Péguy: não ter «na pele um ponto sequer que não seja doloroso, em que não haja um sinal, uma antiga contusão, uma dor surda, uma cicatriz, uma ferida, uma pancada do Oriente ou do Ocidente?» Terei feito, sempre, tudo quanto a solidariedade humana exigia de mim em face das perseguições e dos crimes cometidos contra os judeus? É verdade que sou cidadão português, que pertenço a um país que não conhece o anti-semitismo e que repudia, por absurda, qualquer tentativa de o criar, como aconteceu com o livro *A Invasão dos Judeus*, de Mário Saa, considerado como uma extravagância. É verdade que tenho a felicidade de pertencer a um país onde um judeu pode escrever, como Augusto d'Esaguy: «Chego à janela do meu quarto, do meu gabinete de trabalho, e verifico que estou em Lisboa, na minha pátria querida, na capital do meu país, e que a cidade dorme, tranqüila e feliz...» Mas não esqueçamos nunca, um instante sequer, que milhões de homens sofrem no mundo pelo simples facto de serem judeus. Dêmos-lhes, ao menos, a nossa solidariedade.

JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA.

A REVISTA DE PORTUGAL
é composta e impressa nas oficinas da Imprensa Portuguesa,
Rua Formosa, 108 a 116, Pôrto.
Telefone, 1466.

As zincogravuras são de SIMÃO GUIMARÃES, SUCRS., Rua Miguel Bombarda, 465,
Pôrto.

A **REVISTA DE PORTUGAL**
vai regularizar o mais possível
os seus serviços, de modo a
publicar os quatro números de
cada volume e ano em Janeiro,
Março ou Abril, Junho e Outu-
bro ou Novembro. Qualquer
atraso que haja não deve
desencorajar o leitor: **DARE-**
MOS EM CADA ANO O
VOLUME HABITUAL.

Que os assinantes e compra-
dores nos desculpem o atraso
do **ÍNDICE** do segundo volume.
Será distribuído com o próximo
número.

* * *

BREVEMENTE

Inéditos de **CAMILO PESSANHA**

Fotografias inéditas
de escritores do século XIX

REVISTA DE PORTUGAL

N.º 10

SUMÁRIO



CAMILO PESSANHA, VIOLA CHINESA, PROVÉRBIOS CHINESES, SONETOS, E CARTA A ALBERTO OSÓRIO DE CASTRO. RETRATO DE NGAN-YENG. RAINER MARIA RILKE, CINCO CANÇÕES (AGOSTO DE 1914). PAULO QUINTELA, RAINER MARIA RILKE E A GUERRA. JOSÉ RODRIGUES MIGUÊIS, LÊA. DELFIM SANTOS, SISTEMA E MÉTODO. VITORINO NEMÉSIO, EU, COMOVIDO A OESTE. MARIA ARCHER, DUAS RAPOSAS «ARGENTÉES».

CRÍTICA: POESIA (ALBERTO DE SERPA, FAUSTO JOSÉ, FRANCISCO BUGALHO E OUTROS POETAS). ROMANCE E AFINS (JOÃO GASPAR SIMÕES, MIGUEL TORGA E OUTROS). ENSAIO. LITERATURA BRASILEIRA (CECÍLIA MEIRELES, ETC.). PAULO QUINTELA, LITERATURA INGLÊSA (HUXLEY E OUTROS).

JORNAL: Redacção. MIGUEL TORGA, UMAS PÁGINAS DE DIÁRIO.

LISBOA · 1940 · NOVEMBRO

REVISTA DE PORTUGAL

Director
VITORINO NEMÉSIO

Correspondência de Redacção
Avenida Tenente Valadim, 357, 4.º D.º
LISBOA

A correspondência relativa à administração deve ser endereçada à Rua Formosa, 116, PÓRTO. A REVISTA DE PORTUGAL sai quatro vezes por ano. Editor, Vitorino Nemésio. É nosso correspondente no Brasil o Sr. António Amorim, Avenida Rio Branco, 58, 2.º (Caixa Postal n.º 1.169). RIO.

A REVISTA DE PORTUGAL é uma publicação exclusivamente literária e artística.

A REVISTA DE PORTUGAL só se responsabiliza pela colaboração solicitada e aceite, cujos originais não devolve. Os manuscritos não solicitados nem publicados ficam na sede da Revista à disposição dos autores, apenas durante um mês.

A REVISTA DE PORTUGAL examinará atentamente todos os livros e publicações de que lhe sejam enviados dois exemplares, mas só criticará ou referenciará aqueles que tenham interesse para os seus pontos de vista.

Condições de assinatura: PORTUGAL — cada tomo, 10\$00, cobrados número a número; é facultativo o pagamento adiantado de 1 ano: 36\$00; COLÓNIAS — 1 ano: 50\$00 (a enviar pelo assinante à Sede); BRASIL — 1 ano: 40.000 reis; ESTRANJEIRO — 1 ano: £ 0.12.0 (a enviar pelo assinante à Sede).

VIOLA CHINESA ⁽¹⁾

*Ao longo da viola morosa
Vai adormecendo a parlenda,
Sem que o meu coração atenda
A lenga-lenga fastidiosa.*

*Sem que o meu coração se prenda,
Emquanto nasal, minuciosa,
Ao longo da viola morosa,
Vai adormecendo a parlenda.*

*Mas que cicatriz melindrosa
Há nela que às vezes se ofenda,
Para que as asitas distenda
Numa agitação dolorosa
Ao longo da viola amorosa?*

PROVÉRBIOS CHINESES

*De pai juiz,
Ou filho ou neto
Muito infeliz.*

(¹) O retrato de mulher que acompanha estas poesias (o que não quer dizer que tenha alguma relação íntima com elas) foi oferecido ao Dr. Carlos Amaro por Camilo Pessanha, com a legenda, de mão do poeta: *Retrato de Ngan-Yeng (águia de prata)*, e a seguinte dedicatória: *A Carlos Amaro. / Para que atravez de algum seu instante de nostalgia do desconhecido possa perpassar, em uma alucinação olfactiva, a remota evocação do meu paiz de exílio. / Lx.º, 9.bro, 8, 915. / Camillo Pessanha.* O «cliché» é de Yim Chun, Macau. A REVISTA DE PORTUGAL deve estes inéditos, e a carta que se segue, respectivamente aos Srs. Drs. Carlos Amaro e Alberto Osório de Castro, gentilíssimos espíritos em quem nunca esfriou o culto do grande poeta da Clepsydra.

OUTRA VERSÃO :

*Pai mandaram :
Ou filho ou neto
Que tem mau fim.*

*Se honras teu pai,
Concerta, vendo-o vir, bem o vestido.
Aparece, porém, tal como estejas
A teu marido.*

SONETO

*Desce emfim sobre o meu coração
O olvido. Irrevocável. Absoluto.
Envolve-o grave como um véu de luto.
Podes, corpo, ir dormir no teu caixão.*

*A fronte já sem rugas, distendidas
As feições, na immortal serenidade,
Dorme emfim sem desejo e sem saudade
Das coisas não logradas ou perdidas.*

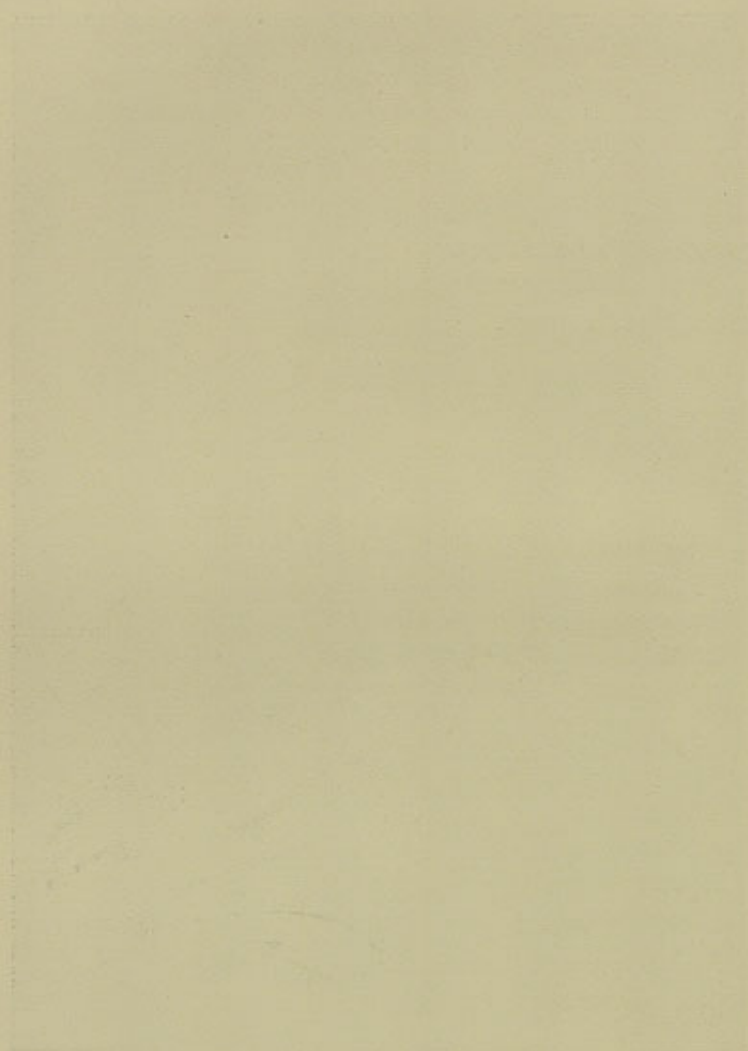
*O barro que em quimera modelaste
Quebrou-se-te nas mãos. Viça uma flor,
Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste...*

*Las andar, sempre fugia o chão,
Até que desvairavas, do terror.
Corria-te um suor, de inquietação...*

CAMILO PESSANHA.



Retrato de Ngan-Yung
(aguiar de prata)



[Faint, illegible handwriting or text, possibly a signature or a title, located below the rectangular outline.]

A ALBERTO OSÓRIO DE CASTRO

Meu querido Alberto Osorio

Macau, julho, 11, 1918.

Não lhe escrevi até hoje porque desde que embarquei ainda não escrevi a ninguém. É este estado de cabulice em que por longuíssimos períodos irresistivelmente me deixo cahir, — e que me consente trabalhar em processos, que me consente ler livros e estudar chinô — tudo enfim que seja distrahir a attenção e fatigar o espirito — mas me inhiibe por completo de me dobrar um momento sobre mim mesmo para escrever uma carta.

Aqui cheguei, a 21 de maio, e por cá vou indo menos mal. Ao menos tenho o tempo quasi sempre occupado, e nas horas vagas entretenho-me a lêr. Ahi nem isso: vivia em um estado de exaltação convulsiva que não me deixava o repouso bastante para poder seguir com alguma curiosidade duas linhas fosse do que fosse. E o mesmo a bordo. Acredita que passei essa viagem de mais de cincoenta dias amadornado em uma cadeira, sem poder tragar nem Ruben Dario, — cujas obras tinha comprado em Barcelona? Agora é que eu vejo como é estupendo de belleza...

Hontem passei a noite a reler as *Flores de Coral* e as notas finaes. Ai! — é preciso que a mentalidade collectiva esteja bem degradada para que a tão poderosas e tão multiplas faculdades se não tenha assignado um lugar prestigioso...

Esta manhã, na volta de uma vistoria (estou com a vara de juiz) embasquei-me um bocado deante da *étalage* de um photographo chinéz. Lembrei-me de que o Alberto Osorio talvez desse algum apreço a êsse grupo, para o seu chaos de documentos exóticos.

Muitos cumprimentos á Senhora Dona Catharina, á Senhora

Dona Gabriella, e á Ginha; e lembranças de saudade para o Alberto, para o Alexandre e para o Abel.

Abraça-o com ternura de irmão o

CAMILLO PESSANHA.

[P. S.]

Este curioso postal ⁽¹⁾, adquirido com sofreguidão e logo garatujado para seguir ao seu destino, em 11 de julho, só é lançado ao correio em 7 de novembro.

Do *Lunario Perpetuo* em breve lhe direi.

(1) É uma fotografia de um grupo de marinheiros portugueses, da canhoneira *Pátria*, dispostos em duas filas, com duas crianças vestidas à maruja no meio, e, aninhados ao alto, dois marinheiros que ladeiam um busto de Camões quasi de tamanho natural e lhe passam as mãos pelos ombros...
Legenda: RECORDAÇÃO DA GRUITA DE CAMÕES. MACAU. 30-4-916.

CINCO CANÇÕES

AGOSTO DE 1914

I

*Pela primeira vez te vejo erguer,
Deus da Guerra que ouvi nomear, remoto, incrível.
Quão espessamente por entre o fruto de paz
estava semeado agir terrível, de-repente crescido!
Pequeno ainda ontem, precisava sustento, e ei-lo aí já
do tamanho de homem: amanhã
ultrapassa o homem. Pois o deus em brasa
tira num arranco o crescimento
da raiz do povo, e a colheita começa.
Humana a seara se ergue à tempestade de homens. O verão
fica para trás entre os jogos no campo.
Lá ficam meninos a brincar, velhos a pensar,
e as mulheres confiantes. Cheiro tocante
de tília em flor impregna a comum despedida,
e por anos além mantém sentido
respirar este cheiro acabado.
Noivas caminham mais eleitas: como se não fôsse um
só que a elas se unisse, mas sim todo o povo
determinasse senti-las. De olhar vagaroso a medir,
os rapazes envolvem o jovem que já penetra
pelo futuro de mais ousadia: a este, que ainda agora
ouvia cem vozes, sem saber qual delas a justa,
como o liberta o chamamento unido!; pois que não seria
arbitrário ao pé desta certeza necessária e áacre?*

*Finalmente um deus ! Por muitas vezes não termos
possuído O da Paz, possue-nos de-repente O das Batalhas,
arremessa o fogo : e sobre o coração cheio de pátria
grita o seu céu afogueado que êle habita trovejante.*

II

*Inda bem, que alguma coisa move os homens ! Já há muito
o drama se nos tornara irreal,
e a imagem inventada nos não falava com decisão.
Queridos !, o tempo agora fala como vidente,
às cegas, do espírito primevo.
Ouvi ! Nunca o ouvistes ainda. Sois vós agora as árvores
que o vento forte sacode cada vez mais alto ;
por sobre os anos planos lá vem êle soprando
do sentir ancestral, de feitos altos, da alta
montanha heróica, que em breve vai fulgir
mais próxima, mais pura, na neve nova da vossa glória alegre.
Como a paisagem viva se transforma agora ! : erram por ela
fragrante mato novo e troncos velhos,
e o renôvo tenro quer seguir os que marcham.
Já uma vez, ao parir, sentistes separação, ó Mães ! —
senti mais uma vez a alegria de dar.
Dai como infinitas, dai ! Sede a Natureza rica
dêstes dias de seiva. Mandai embora os filhos com a bênção.
E vós, donzelas, pensai que êles vos amam : em tais
corações sois sentidas, e tão terrível impulso,
disfarçado em ternura, andou convosco, donzelas em flor.
A prudência conteve-vos, podeis agora amar de amor mais infinito,
ser amantes lendárias como donzelas de outrora :
a esperançada em pé como em jardim de esperança,
a chorosa a chorar como na constelação, que lá em cima
tem o nome de uma que chorou.....
.....*

III

*Há três dias, que é? Canto eu na verdade o terror,
na verdade o deus, que eu cria, admirado, um dos antigos
deuses longínquos apenas lembrados?
Como monte vulcânico estava êle ao longe. Por vezes
em chamas. Por vezes em fumo. Triste e divino.
Apenas acaso tremia um lugarejo próximo,
vizinho. Porém nós erguíamos a lira intacta
a outros — a que futuros? — deuses.
E eis que êle se ergueu: está: mais alto
que tôrres altas, mais alto
que o ar respirado dos dias passados.
Está. Supera, E nós? Fundimo-nos candentes
numa criação nova que êle anima mortal.
E assim eu já não sou; do coração geral
bate o meu seu bater, e a bôca geral
abre-me à fôrça a minha.
Contudo, à noite, como as sereias dos barcos
uiva em mim a pergunta à busca de caminho, de caminho.
Vê-o lá de cima o deus, olhando de alto? Alumia
êle como farol ao futuro que luta
e há muito nos buscava? Sabe êle? Pode
êle saber, êste deus devastador?
Pois êle destruiu todo o sabido. O que tanto tempo,
e com tanto amor, sabíamos confiantes. As casas jazem
espalhadas como ruínas do seu templo. Ao erguer-se
desdenhoso o derrubou de si, e ergue-se para o céu.
Inda há pouco céu do verão. Céu de verão. Do verão
íntimo céu sôbre as árvores e sôbre nós.
E agora: quem sente, quem reconhece a sua infinita guarda
sôbre os prados? Quem
não há-de olhar pasmado para êle com estranheza?
Somos outros, transformados no idêntico: em cada um
saltou no peito,
repentinamente alheio, como meteoro, um coração.
Ardente, um coração férreo de férreo cosmos.*

IV

*Amigos, o nosso antigo, familiar coração,
que ainda ontem nos animava, quem pode prevê-lo
irrecuperável? Ninguém
o sentirá de novo, ninguém que então sobreviva
à tremenda mudança.
Pois o coração do tempo, dum tempo remoto, ainda
não gasto na vida, repeliu o próximo, vagarosamente outro,
o nosso coração conquistado. Pois agora
dai cabo, Amigos, ao coração
de-repente imposto, consumi o coração violento.
Com louvor: pois sempre foi de louvar
não estar na apreensão de cuidados pessoais, mas sim num
espírito ousado, mas sim em perigo
magnificamente sentido, em comunhão sagrada. A igual altura
se ergue a vida no campo nos inúmeros homens, e de cada
irrompe uma morte coroada de príncipe para o lugar mais ousado.
Mas no louvor, Amigos, louvai também a dor,
louvai sem queixume a dor de não sermos
os vindouros, mas mais aparentados
ainda a todo o passado: louvai e lamentai.
Que o lamento vos não envergonhe. Lamentai. Real
só se torna o destino
incógnito, de ninguém concebível,
se o lamentardes sem-medida e o virdes, contudo,
sem medida na máxima lamentação: se o celebrardes como ansiado.*

V

*Erguei-vos, e aterrai o terrífico deus! Confundi-o!
O ardor-de-luta amimou-o outrora. Que agora a dor vos impila,
que nova, espantosa dor-de-luta
vos lance à frente da sua cólera.*

*Se um sangue vos obriga, vindo dos longes
ancestrais: que o ânimo ao menos
seja vosso. Não imiteis
o antigo. O passado. Verificai
se não sois dor. Dor a agir. A dor tem
também seus triunfos. Oh!, e então desfralda-se
sobre vós a bandeira, ao vento que vem do inimigo!
Que bandeira? A da dor. A bandeira da dor. O pesado
agitado pano-sudário da dor. Cada um de vós enxugou com êle
a face ardente do suor e da ânsia. A face
de todos vós comprime-se nêle em feições,
talvez feições de futuro. Que o ódio
se não mantenha nêle para sempre! Mas espanto, dor resoluta,
a sanha magnífica de que os povos,
cegos à vossa volta, de-repente vos perturbassem na compreensão;
êles —, dos quais, como do ar e da mina, graves
extraístes hálito e terra. Que compreender,
aprender, venerar em vós muitas coisas,
mesmo alheias, era a tarefa que vós sentíeis.
Agora estais limitados de novo ao que é vosso. Contudo maior
se tornou agora. Inda que nem de longe seja mundo, —
aceitai-o como mundo! E utilizai-o como espelho
que capta o sol e em si volta o sol
contra os que se perdem e erram. (Que o vosso próprio errar
se consuma no fogo do coração dorido e terrível.)*

Tradução de PAULO QUINTELA.

Março de 1940.

RAINER MARIA RILKE.

RAINER MARIA RILKE E A GUERRA

A 20 de Junho de 1914 mandava Rilke de Paris a Lou Andre-as-Salomé um « estranho poema », escrito naquela manhã, que é característico para o seu estado de espírito e marca de certo modo a necessidade de um *tournant*, de uma *Wendung*, de uma viragem completa da personalidade. Esta far-se-ia de fora para dentro, e o que até agora havia sido tarefa dos olhos e dos sentidos passaria a ser *Herz-Werk* — obra do coração.

*Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze,
und die geschautere Welt
will in der Liebe gedeihn.*

*Werk des Gesichts ist getan,
tue nun Herz-Werk
an den Bildern in Dir,
jenen gefangenen...*

*(Porque, olha, há limites para o ver,
e o mundo re-contemplado
quere dar frutos de amor.*

*A obra da vista está já feita,
faze agora obra-de-coração
nas imagens dentro de ti,
presas dentro de ti...)*

Passeara os olhos e o corpo doente pelas coisas exteriores, ávido de impressões de fora, em viagens pela Escandinávia, Itália, França, Espanha, Egipto. E receava já não poder fechar-se, como aquela « pequena anémoma que vi uma vez no jardim em Roma ;

abrira de dia tanto, que à noite se não podia já fechar! Era terrível vê-la no prado escuro, tôda aberta, assim de cálice escancarado e louco para receber, com a noite sôbre si, imensa e demasiada, que não acabava. (...) Eu sou também assim irremediavelmente voltado para fora... » (Lou Andreas-Salomé, *Rainer Maria Rilke*, Leipzig, 1928, pág. 66).

Era o seu velho estado mórbido que o fazia ansiar por « apenas oito, mesmo só três dias daquela disposição que se chama « bem-estar », i. é de neutralidade corporal (o não-tomar-partido do corpo) — e a minha força cá dentro sobreleva e tomara conta de mim, em vez de ser eu que arrasto esta força como ave doente o pêso das asas » (L. Andreas-Salomé, *ob. cit.*, pág. 53, carta de Paris, 4. VII. 1914).

É nesta disposição de corpo e alma que vai para Munique para se sujeitar a longo tratamento pelo médico psicô-analista Stauffenberg, durante o qual sentiu por vezes « uma espécie de náusea espiritual que êle (o médico) se esforçava por provocar; seria terrível vomitar assim a infância aos pedaços, terrível para quem não está atido a dissolver em si o que dela não conseguiu vencer, mas que existe só prôpriamente para o gastar transformado em invenções e sentimentos, em coisas, em animais —, em quê não? — e sendo preciso em monstros ». (R. M. Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*, Leipzig, 1937, pág. 14).

Ao ser escrito isto já se estava em plena guerra, e escritos já, no exemplar da edição de Hölderlin de N. von Hellingrath, os cantos que atrás se lêem em tradução, a que êle chama, na carta a Lou acima citada, *Einklänge ins Allgemeine* — « acordes no geral ». Sim, Rilke deixou por momentos — breves três dias — perder no coração geral o próprio coração. Mas já agora, a 9 de Setembro, escrevia: — « Acordes no geral. Como o particular (*das Eigene*) se avém nêle, o que será feito dêle, só devagar o compreendo —, e penso sempre, como com assentimento, naquelles que morreram nos últimos anos e já não precisam de ver isto daqui ».

Manda também os poemas a jovens amigos que partem, com cartas discretamente apreensivas que lhes são comentários vivos. Assim a de 15 de Agosto (« dia da Assunção de Maria » — não

se esquece êle de escrever ao alto) ao jovem Thankmar Barão de Münchhausen :

« Meu caro Thankmar,

« Sua mãe não poderia fazer-me nada de mais querido do que mandar-me êste envelope em que meto à pressa esta saudação, com um par de versos dêste monstruoso Agôsto.

« Por Hellingrath (que amanhã entra nas fileiras como voluntário) soube já da sua bela possibilidade de participar na acção dêste ano universal (*Weltjahr*) como alferes porta-bandeira ; para ninguém é mais difficil do que para quem fica atrás inactivo : poderá êste sequer compreender o novo tempo futuro, que vai ser tão diferente ? —

« Agora foi V. libertado da irresolução dos seus planos por um resolutivo destino comum — posso bem imaginar que alegria inesquecível não é, estar assim de-repente envolto num Poder e num Sentir únicos, especialmente depois dos tempos multivolentes (*vielwillig*) que há tanto nos confundiam e cansavam a todos.

« Estou, em espirito e coração, fiel a seu lado, meu caro, —

Seu
Rilke. »

Esta carta era acompanhada só dos dois primeiros cantos, talvez para não confundir já todos os que mostravam tão bela « resolução corajosa », como diz na carta à mãe do destinatário da anterior.

A guerra viera enquanto êle lia o livro de Gundolf sobre *Shakespeare* e o *Espírito Alemão* e os poemas de Hölderlin, em parte inéditos, da nova edição de Norberth von Hellingrath (carta a N. von Hellingrath de 24 de Julho de 1914). Com o despertar do deus terrível, tenta compassar pelas pancadas desmesuradas do coração geral o bater do próprio coração, como se êste, que em Paris, um mês atrás, sentira sedento de realizar a grande obra de libertação das imagens dentro dêle prêsas, pudesse desistir da pulsação pessoal ! Três dias apenas — e o sortilégio

quebrara-se. Rilke readquire o ritmo seu pessoal, e expulsa, definitivamente, a imposição exterior.

« Começo gradualmente » — escreve a 29 de Agosto à Baronesa de Münchhausen — « a sentir como ofensivo e perturbante o facto de eu ficar para trás a ver tanta partida: nos primeiros dias o meu espírito seguia na grande corrente geral, podia acompanhar a seu modo; então lembrei-me, como indivíduo indizivelmente isolado, de mim próprio, do meu velho coração de até-agora (de que não posso desistir), e agora é-me muito difícil, isolado, ganhar por sobre este arco posição válida, possivelmente e de qualquer modo fecunda, em face do geral prodigioso. Felizes aquêles que estão dentro dêle, que êle arrasta, que êle domina ».

Seria ridículo — e os factos o desmentem redondamente — saltar daqui com facilidade leviana para uma explicação de cobaradia, ou qualquer outra semelhante. Não, isto liga-se a uma rêde de raizes muito fundas e emmaranhadas, como veremos.

Impossível, nestas condições, seguir os conselhos médicos de convalescença no campo. O convívio com a Natureza inocente é insuportável. Cresce-lhe, ao tentá-lo, tal impaciência e desassossêgo no peito, que definitivamente o relega. Regressará a Munique, talvez depois vá para junto dos amigos da Boémia, para tentar ser útil de qualquer maneira, deixando a « convalescença » e o « fortalecimento » para mais tarde, « quando (quando?) tivermos atravessado a terrível montanha, no futuro invisível, que ninguém pode imaginar ». — Entretanto continua a ler Hölderlin, que é agora um « benefício » (*Wohltat*), e a escrever no volume, possivelmente, os últimos três cantos, expressão poética desta disposição de alma. A 17 de Setembro nova carta a Thankmar. Supõe a primeira perdida, e com ela a cópia dos dois primeiros cantos. Agora já não é capaz de lhos enviar de novo, « pois eram dos primeiros dias de Agosto. (Onde vão êles?) Então precipitámo-nos todos no coração comum que repentinamente se erguera e se abrira, — agora, que cada um é já isolado — teremos bem de vencer e suportar o contrário: a queda do coração geral para o próprio coração, pôsto de lado, abandonado, inominado ».

É a incompreensão, a inapreensão momentânea de tôda a tragédia envolvente, dos que partiam como dos que ficavam. Mas

era também, já desde estes primeiros dias, a certeza obscura e íntima de que, transporta a horrível montanha, « haverá em nós uma força a mais, e o coração tornar-se-nos-á mais forte, e tudo o que se sente mais sagrado e mais puro e mais obrigante ».

E o sentir e a meditação da matança enorme e sem-sentido ! Tão grande e tão sem-sentido, que o morrer tranqüilo e natural, aquêlê resvalar, insensível ou doloroso, para a morte *própria* que lhe era tão querida, é portador de consolação inefável. É o que diz a 4 de Outubro ao Príncipe de Thurn e Taxis, na carta de pêsames pela morte da mãe : — « Talvez seja uma espécie de consolação involuntária que, nestes dias da morte elevada ao monstruoso, o dolorosamente natural se cumpra como que com natureza mais suave — ».

Começam desde já os sonhos do futuro, no meio dêste marulho de mar tão furioso que « a gente mal se ouve viver, como se estivesse dia e noite junto da catarata mais fragorosa ; os que partiram são levados no grande arrebatamento dos sucessos que se precipitam — , mas qualquer de nós, assim ao lado, espera, cala, tem esperança que por fim lhe sazone na alma uma palavra, um sentimento, uma compreensão (*Einsehn*) que seja utilizável no momento em que a guerra esgotada rua sôbre si mesma, deixando os enormes espaços, que encheu, ao vazio, ao silêncio, a um futuro a começar de novo... Quando ? »

Quando ? Quando ? — E os sobreviventes do cataclismo, como serão e que serão ? — De novo inveja os que morreram e que não tiveram de ver isto, *daqui* : « pois que algures no espaço há-de haver lugares donde esta monstruosidade possa ainda parecer natureza, como um dos abalos rítmicos do Universo, seguro no seu ser, mesmo onde nós nos afundamos ». (Carta de 21. x. 14 a Helena von Nostitz).

No meio desta atmosfera de morte geral e anónima de novo se lhe põe o problema da Morte. Talvez mesmo seja êste o sentido último desta guerra — ficar-se sabendo alguma coisa da Morte ; « talvez esta experiência se desenrole perante um observador impessentido, se é que se pode imaginar que haja olhos imperturbáveis, olhos que contemplem e apreendam, de investigador que examine isto como rocha de extrema dureza e apure

um outro grau superior de dureza da vida dentro desta morte fervente ».

Esta preocupação da morte vai-se aprofundando, até se tornar nódulo central da sua concepção do mundo. Começa agora a tomar forma e expressão aquela idea da implantação da Morte na Vida, que depois se cristaliza nas Elegias e as penetra e mantém como escora-mestra de toda a construção. Na carta a Hulewicz para exegese das Elegias se diz que nelas « a aceitação da Vida e da Morte mostram ser uma só coisa »; a Morte é apenas « o lado da vida que não está voltado para nós e que nós não iluminamos ». — Esta idea aparece já na célebre carta a L. H., a que adiante me refiro, onde se mostra esta necessidade imperiosa da interiorização da Morte, como da interiorização de Deus. A Morte, que expulsámos de nós, de que fizemos uma coisa exterior, cada dia mais afastada, « que nos espia algures no vazio, para, em escolha malévola, assaltar este ou aquele »; a Morte, de quem nos habituámos a pensar como do « adversário invisível no ar »; a Morte « taça perigosa da nossa felicidade, da qual a cada momento podemos ser entornados »; — é-nos afinal « provavelmente tão próxima que não podemos apurar sequer a distância entre ela e o nosso íntimo centro vital » (*Briefe*, vol. cit., pág. 89).

E à medida que as mortes individuais, que directamente tocam o Poeta, se vão sobrepondo à grande e dolorosa montanha das mortes anónimas em massa — a morte de Hellingrath, a morte de Rodin, a morte de Marwitz, a morte de Verhaeren...: novos sacrificados com todas as suas esperanças, velhos que morrem como « profetas do Velho Testamento » — vai-se definindo no espírito de Rilke a sua nova missão, que é assim expressa em carta de 23 de Janeiro de 1919 à Condessa Stauffenberg: « Se, no meio da turvação e desconcerto geral do humano, vejo ainda perante mim uma tarefa, pura e independente, é unicamente esta: reforçar a intimidade com a Morte partindo das mais fundas alegrias e magnificências da Vida: tornar a Morte, que nunca foi uma estranha, de novo mais reconhecível e perceptível como confidente discreta de tudo o que é vivo » (*Briefe*, vol. cit., pág. 227).

Tudo isto se elabora e consolida no meio duma aparente apatia e secura do coração, — mais que secura: « um estado de

congelção interior que me torna o próprio coração quasi inacessível » (*Briefe*, vol. cit., pág. 202). Agrava-se a velha necessidade de recolhimento e isolamento, para ainda maior maceração íntima. « A insegurança lá fora, êste mundo chamejante em que se não pode colocar um objecto, ou mesmo uma palavra, sem que provoque as sombras mais inquietas, impõe-me a necessidade absoluta de me recolher ; talvez assim se alcance um lugar mais recôndito, onde ainda a gente mesmo nunca esteve, e possa de lá adquirir estabilidade » (pág. 30-31). E, neste isolamento extremo, o tormento, que já vem de trás, da inapetência e impossibilidade de trabalhar, a convicção da necessidade dum recomeçar humilde. Só de longe a longe um forte relâmpago de indomável força, como quando escreve à princesa de Thurn e Taxis, a 26 de Novembro de 1915, provavelmente enquanto preparava alguma das Elegias (*Briefe*, pág. 96): — « Desejo que Deus me deixe, tanto tempo quanto possível, no meu trabalho, especialmente agora, que de novo tenho o seu gosto nos lábios. Ninguém me levará isto a mal, ninguém que saiba o que êste trabalho representa para mim e compreenda que nêle sou Potência e Magnificência, e fora dêle não chego mesmo a ser uma pequenina força ». — Mas momentos dêstes são raros durante estes longos anos. A disposição vulgar é a desta passagem de outra carta à mesma destinatária, também de 1915 (*Briefe*, pág. 70): — « ...et moi, si j'ai encore quelque avenir, ce sera en recommençant humblement que j'y parviendrais, pois que o que nos meus livros possa (até certo ponto) valer como definitivo, acabou-se também para mim, há cinco anos ; desde que o Malte Laurids se fechou atrás de mim, estou aqui como um principiante, aliás como um principiante que não começa. Começar pois — , mas como ? ! » Tudo o que deixara em Paris foi-lhe confiscado e vendido em leilão. E é ver como, perante esta notícia que representa a perda das aquisições de 12 anos — entre outras coisas livros e cartas preciosas, que só muito mais tarde readquirirá em parte — , êle se sente (ou quer sentir-se) ainda mais *principiante*, como se todos os haveres perdidos fôsem o espólio do Malte Laurids Brigge e com a sua perda desaparecesse também dêle a obsessão da figura que criara e de que não conseguia libertar-se.

Os anos da guerra trazem a continuação das traduções dos poemas de Miguel Ângelo e a dos 24 sonetos da Luíza Labé, publicada nos fins de 1917. De si próprio, como se a alma se lhe tivesse transformado em campo maninho, só de longe a longe brotam florações estranhas e dolorosas: — o poema « *An Hölderlin* », produto da convivência e da afinidade íntima dos dois poetas; entre outras muitas maravilhosas, embora mais raras que em outras épocas, a célebre carta a L. H. de 8 de Novembro de 1915 (mais tarde publicada póstuma com outra imaginada, sob o título comum *Über Gott*), sobre Deus, a Morte e o Amor; a futura quinta Elegia de Duíno, escrita em 1915 na casa de Hertha Koenig, de « guarda ao Picasso » (o quadro *Les Saltimbanques*, « tão cheio de Paris »); a actual quarta Elegia, a mais dolorosa de todas; e certamente também aquêlê maravilhoso fragmento sobre a infância, de início destinado a ocupar o lugar da quinta.

(Dêste último fragmento talvez seja útil, para compreensão de certa parte dos *Cantos*, recordar a passagem sobre a Mãe:

Eu fui prè-mundo.

*Foi a Terra que me confiou o sêgrêdo, como ela faz com o germe,
para o conservar intacto. Oh as noitinhas íntimas! ambas nós
chovíamos,*

tranqüilas e aprilinas, a Terra e eu, sobre o nosso seio.

Homem! ai, quem pode provar-te a harmonia fecunda

que nós sentíamos. O silêncio do Universo nunca te será

*anunciado, nem como êle se fecha em volta de alguma coisa que
cresce. —)*

As expressões de desânimo, por vezes mesmo de desespero e revolta, repetem-se e acumulam-se. É a subversão e enterramento do individual, a obliteração das medidas e estalões — sobretudo do coração individual « que outrora era a unidade de medida da terra e do céu e de todas as distâncias e abismos ». Tudo o que era humano foi renegado e diàriamente desmentido por « sucessos e empreitadas ». Não lhe escapa tampouco o lado sórdido da catástrofe, e não são raras as invectivas contra a campanha de mentiras da imprensa de guerra.

Mas o que é terrível é a pobreza interior e a indizível miséria da própria vida, « tão grande, que os meus meios não chegam para a descrever » (9. III. 1918). As palavras não chegam para a grandeza da lamentação e do luto. « Tudo o que agora houvesse ainda para dizer, teríamos de parti-lo cá dentro com um pedaço do coração —, fica para além do exagêro, para além do máximo jamais possível em palavras, e o desmedido da lamentação que de nós quer irromper pressupõe em nós, para ficar ainda dentro da medida, um ânimo infinitamente ampliado que por sua vez se não poderia desenvolver em época tão confusa e enredada » (a propósito da morte de B. v. d. Marwitz, 16. IX. 18. *Briefe*, pág. 190/1).

A contrapor a êste luto, impotente como uma resignação, alguns momentos de revolta, sobretudo aquêle expresso na carta a Ellen Delp, de Outubro de 1915 (pág. 78): — « Não há então ninguém capaz de impedir e deter isto? Porque é que não há um par, três, cinco, dez, que se juntem e gritem nas praças: Basta! e se deixem fuzilar e tenham dado pelo menos a vida por gritar: basta!, enquanto os outros lá fora morrem ainda só para que êste horror continue, e continue, e se não veja o fim à destruição. Porque é que... » Sim: — Porquê? — Pobre Poeta!

Mas tenta ainda descer à praça pública e ajudar à sua maneira. Em Novembro de 1914, numa carta a Clara Rilke, refere, com visível satisfação, como a sua balada do *Cornet Christoph Rilke* de certo modo ajudara um oficial ferido em Longwy. Elsa Bruckmann quis um dia que êle lesse em público essa mesma balada. A 13 de Julho de 1915 propõe — não a leitura da balada, de certo modo guerreira, (que de resto foi dita mais tarde, em forma melodramática, sem que a mistura de declamação e música conseguisse agradar ao Poeta), mas... do *Livro de Horas*! Quere um público reduzido em número, não mais de 200 pessoas, e não de iniciados, mas simplesmente de *homens*. A 19, porém, vê já a impossibilidade da realização. Não: — a leitura do *Stundenbuch* só fôra edificante e consoladora para êle e para a multidão que trazia *dentro de si*, não o seria para qualquer agregado adventício e exterior, para mais havendo de atender às exigências da censura. E assim acaba aquêle « forte desejo de participar, pelo

menos momentaneamente, da sorte dos outros». Recolhe de novo ao silêncio: « Pois que, mesmo partindo das minhas mais íntimas e mais centrais convicções, reconheço-me como absolutamente incapaz de comunicar tais impulsos de outra maneira que não seja encerrados na mais tensa produção, em que eles então, querendo Deus, se esquivam a toda a censura do mundo e são de influência tão inconcebível, que mão nenhuma poderá deter a sua acção » (*Briefe*, pág. 60).

Não: — Rilke não podia agir directamente, e é irrepresentável em contacto físico, directo, com a massa. Há ainda outra tentativa de enfrentar o público, já em plena revolução da Baviera, a 11 de Novembro de 1918, no dia do armistício. Numa carta ao Dr. Burschell escusa-se de não poder preparar, como possivelmente prometera, uma alocução aos estudantes.

A sua intervenção na guerra como soldado em Viena nos primeiros meses de 1916, encerrado no arquivo militar a pautar, meticulosa e humildemente, grandes folhas de papel, não passa dum doloroso episódio, penoso e acabrunhante.

A sua atitude em face da revolução de 1918/19 e da revolução russa daria motivo para largas considerações que desbordariam do tema deste artigo.

*
* *
*

Rilke é uma das figuras mais puras e dos mais estremos produtos da cultura europeia. « Cidadão da Europa intelectual » lhe chama Paul Valéry. Caldeados nele se reuniram os mais nobres metais de todos os recantos espirituais do velho continente, desde a Escandinávia e a Rússia até à Espanha. Foi como consciência europeia que ele viveu e sofreu a guerra. A Condessa Aline Dietrichstein escrevia ele, a 9 de Outubro de 1918: — « Não me conheceu quando não pesava sobre mim esta pressão, quando eu vivia num mundo aberto e era levado, mais que qualquer outro (posso bem dizê-lo), pelas correntes que transportavam através de terras e céus os grandes entusiasmos duma comum humanidade » (*Briefe*, pág. 202).

É desta consciência europeia que brota ininterruptamente, no meio das atrocidades e do fogo da guerra, uma fonte cristalina de esperança na humanidade. Poderia pôr aqui todo um florilégio de crença e esperança indefectíveis. Mas fique apenas, para fechar, — e porque me agrada — esta grande palavra de promessa, escrita a 19 de Setembro de 1917 à Baronesa de Nordeck:

« Muitas vezes suponho que cada dia que a guerra dura aumenta a obrigação da Humanidade para um futuro comum, grande e de melhor vontade, pois que poderia ser mais obrigante do que a dor desmesurada, que finalmente há-de fazer mais unidos milhões de homens em tôdas as terras! Ah, então será possível falar de novo, e cada palavra de amor ou de arte encontrará uma nova acústica, um ar mais aberto e um mais largo espaço —, e confesso-lhe que só quero continuar a viver pelo preço desta esperança. Sem ela, tudo o que está a acontecer ficaria pesando sobre nós como uma montanha. »

Coimbra, Março de 1940.

PAULO QUINTELA.

L É A

A ETIENNE VAUTHIER

I

« Lembro perfeitamente a tarde quieta em que parei à porta da pensão para tomar um quarto (sem refeições): *Chambre à Louer*. Puxei a argola de latão da campainha e esperei alguns instantes. Quando a porta se abriu, vi uma mulher forte, rosada, loira e mal penteada, com um avental de riscado azul, um pouco enxovalhado. Sorriu. Tinha os olhos verdes, bastante vivos. Era a patroa — Julieta-Maria, *madame* Lambertin, à minha disposição. Recebeu-me cordialmente. Levou-me ao quarto andar, sacudindo chaves, falando sempre numa voz ligeiramente rouca que a ascensão tornou ansiosa, entrecortada. Chegou lá cima quasi áfona. Pensei logo no alcoolismo, em complicações cardíacas. Um cão preto, pequeno, sem rabo, sem raça, subira adiante de nós. Era o *Bouboule*, um amor. Pulando-me entre as pernas, a lambe-me os dedos.

« O quarto tinha duas grandes janelas sobre o céu leitoso, os telhados velhos e as chaminés apinhadas. Papel desbotado nas paredes, o oleado gasto, com alguns remendos, a cama larga, fôfa. Havia um fogão de ferro, de modelo antigo. A casa era modesta e a renda em conta. Decidi ficar.

« Logo de entrada a pensão tinha o seu quê de decadente, descuidado e boémio. Sem ser suja, era menos repulsivamente asseada que muitas das que eu visitara. Tinha, naturalmente, o fartum odioso das batatas fritas, mas que fazer-lhe? Por toda a parte era o mesmo. De resto, as batatas fritas em cêbo de boi são deliciosas quando comidas como a perdiz: de mão no nariz...

« *Madame Lambertin* era flamenga à vista desarmada, e de maneiras bastante livres, com certa tinta bondosa. Devia passar dos trinta. Quando sorria, o sorriso enchia-lhe a cara tãda. Da janela do meu quarto passei a vê-la atravessar todos os dias a rua, para ir à brasserie da esquina, em frente, aplacar um deus insaciável. Voltava com uma cabazada de garrafas. Chegava a beber (soube-o depois) às dezóito e às vinte por dia. Era de-certo o que lhe estragava a frescura, ainda apreciável através da retícula vermelha que a *gueuze* lhe bordava já nas faces. O marido, que entrevi duas ou três vezes, voltava ao entardecer das suas occupa-ções, se é que as tinha, e instalava-se na cozinha da cave, perto do fogão, em pantufas, lendo a *Dernière Heure*, e chupando o cachimbo. Era um *wallon*, novo, insignificante, e alheio a quanto o rodeava.

« Anoitecia cedo e eu sufocava de tristeza e nostalgia. Ainda não tivera tempo de fazer amizades, os meus trabalhos de laboratório estavam empatados, e em vão tentava interessar-me pela gente com quem, ocasionalmente, entrava em contacto. Saía de manhã, bastante cedo, e voltava ao prematuro entardecer. Tinha levado anos da mocidade a sonhar com a independência, que nunca usufruira a meu gôsto, e agora, senhor de mim, com os meus planos em ordem, sentia-me vazio, deprimido, sem iniciativa. O « estrangeiro » desiludia-me aos primeiros contactos, e eu retraía-me. A verdade, de-pressa havia de o saber, é que a liberdade e o sossêgo se pagam em solidão, a mais pesada das virtudes, se o é. Por contraditório que pareça, só a presença de outros seres humanos acorda em certos indivíduos as reacções que os forçam a pensar, a mover-se e a agir. Isto explica por que nunca pude viver só, nem longe — duas coisas que sempre desejei ardentemente! E também por que nunca fui feliz na companhia de ninguém, nem tornei felizes senão aqueles que de mim só conhecem aparências... Mas esta dialéctica da misantropia não será demasiado especiosa para ti?

« Emfim, era aquilo a existência que eu sonhara! Fugia dos cafés, errava nos bulevares, comendo ao acaso e fora de horas, embirrando com tudo e sobretudo comigo mesmo. Tudo o que apetecera me repugnava, e tudo me servia de pretexto para hesi-

tar, para esquivar-me. Caí no negativismo mais empedernido. Recolhia a casa descontente, fatigado. Não sabia o que queria nem o que me faltava. Ao cabo de poucos dias daquela existência, já me sentia capaz de fazer as malas e abalar, abandonando as cobaias, os ratinhos e os coelhos das minhas primeiras e vãs tentativas. Cheguei a fazer secretamente os preparativos para embarcar para o Brasil, onde um parente perfumista me prometera em tempos um vago emprego de laboratório...

« Metia-me no quarto, sentava-me no sofá de veludo verde, se bem te lembras, cambado e estripado, contemplando melancolicamente ora as brasas do fogão onde o vento assobiava, ora a cama enorme e deserta, ora a cortina baixa de nuvens que exercia lá fora, bastante mal, as funções de céu, por cima dos telhados vizinhos pardacentos de fumo e de velhice. Era-me insuportável a leitura; repugnava-me escrever, pôr em ordem os meus apontamentos e a correspondência; os próprios cigarros me sabiam a palha, a terra seca, a qualquer coisa de atroz. A iluminação eléctrica do quarto era medíocre, pobre o aquecimento, mesquinho o lavatório. As janelas metiam outono por tôdas as fendas. Não sei que me reteve de abalar dali logo à segunda semana: talvez o receio de ir cair numa coisa pior, com o meu escasso dinheiro e a minha ignorância do meio e dos costumes.

« Mas o quarto era espaçoso, e eu podia passear à roda da cama, no silêncio do entardecer, roendo-me por dentro. O papel desbotado das paredes distanciava-as de mim. Pelas janelas entrava a tristeza daquele céu, que não lembrava as tintas de nenhum pintor! Corria Novembro, e depois das três da tarde era praticamente noite. Sufocava de impaciência. Saía, punha-me a correr sob a chuvinha, olhando os cafés cheios de gente e de luz, ia comer a um restaurante onde tudo me saía ao contrário dos meus desejos. Um dia caí numa pensão onde alguns portugueses, num canto, praguejavam em cântico contra a comida. Não tornei lá. Fazia tudo para voltar tarde a casa. Era só num café (a que por fim me aclimatei) que eu podia ler livros e jornais, ou escrever as minhas raras cartas, ouvindo a grafonola eléctrica, e escorropichando um café amargo e duvidoso. Regressava sempre a pé, pelo caminho mais longo, por muito que chovesse ou que ventasse. Fugia das

mulheres que me abordavam no *trottoir* — « Bonjour mon petit, comment ça va », ou me convidavam sorrindo para um *verre de bière*, ou suspiravam no escuro dum portal, duma travessa: — « Un peu d'amour... Un tout petit d'amour... »

« Uma noite (creio que nunca to contei) acordei sufocado, sonhando-me no inferno. Roncando de aflição abri os olhos, e vi uma forma estranha, vermelha, incandescente, que tanto podia ser a lua rompendo, como o próprio Belzebu ardendo a fogo lento. Pulei da cama, asfxiado, e só então compreendi que estava na pensão da Lambertin, e que o clarão vermelho era o meu fogão esbraseado pelo fogo! Em cima dêle, o jarro de esmalte, que eu ali deixara para ter água quente (que a Lambertin recusava dar-me às seis da manhã) estava também rubro: queimado, o esmalte enchera o quarto duma fumarada irrespirável, e eu despertara em ânsias. Abri de par em par as janelas e, até que amanheceu, ali fiquei tristemente sentado no sofá, embrulhado num cobertor de algodão, tossindo e espirrando no frio da madrugada mais desolada que jàmais vira, e maldizendo a minha sorte.

« Se dessa vez não morri, filha, é que me estavam reservados outros e bem maiores castigos!

II

« A patroa bebia, conversava, passeava o seu *Bouboule*, ou ficava na cozinha entre o cheiro das *frites*. Havia muitos hóspedes na casa, que provavelmente comiam no rés-do-chão. Uma tarde em que eu voltei mais cedo, a Lambertin convidou-me para a sala de jantar, onde estava um indu que por ali arrastava uma existência vagabunda e sonhadora, mas tão mirrada de conteúdo como êle o era de carnes. Havia duas ou três alegres raparigas. Disseram-se histórias grossamente maliciosas, tocou-se piano e cantou-se, fumaram-se inúmeros cigarros, bebeu-se conhaque clandestino, e a certa altura achei-me (por ser magro) aparatosamente instalado no colo da Lambertin, de copo na mão, beijando-lhe as faces risonhas e afinal de contas macias. Uma atmosfera de

débauche sem conseqüências, mesmo de confranger! A Lambertin segurava-me, rindo perigosamente. As raparigas dansavam, cochichavam, e o indu assistia àquilo tudo sorrindo descarnadamente, magríssimo, de perna cruzada, e com o copo intacto nos dedos incomensuráveis. ¿ Estaria o patrão em baixo, na cozinha? Paguei o conhaque, as pequenas foram-se com o indu, e eu tive remorsos, nojo de mim. Suponho que era a solidão que me dava êsses momentos ácidos, demolidores, e os subseqüentes vômitos negros de remorso.

« Entretanto, o meu quarto aparecia arrumado, sofrivelmente asseado, e eu não tinha que pensar nisso. Sabia vagamente que havia uma criada. De vez em quando, das entranhas da casa, a Lambertin gritava :

« — Léaaaaaaa!...

« E de um dos andares, uma voz respondia :

« — Oiiiiiii! — Ou então : — *J'y vais!*

« Eras tu. Na minha solidão, aquelas vozes quâsi me pareciam poéticas. Nada disto tem que ver, Léa, com os nossos efêmeros amores. Mas encontro em lembrá-lo, mau sinal, um suave e espinhoso prazer. Eu trazia o meu lirismo por assim dizer coagulado. Estranho ao meio, azêdo, descontente. Que sei eu! De maneira que me tornara môrbidamente sensitivo.

« Num quartinho ao lado do meu, minúsculo, quâsi um desvão, morava um bonito rapaz que se dizia engenheiro. Nascera na Rússia, mas a guerra e as complicações subseqüentes tornavam-lhe duvidosa a nacionalidade. Chamava-se Perlmann. Raras vezes nos víamos. Saía cedo, antes de mim, e regressava às sete, noite escura, para se arranjar e sair logo. Quando eu voltava à noite já êle dormia. Ao sâbado, pela tarde, havia grande algazarra no seu cubículo, e vozes, risos de raparigas. Eu invejava-lhe os convívios. Com um tratado aberto nas mãos, horas seguidas na mesma página, eu espiava-lhes os rumores e os passos. Nada porém se passava de suspeito atrás daquela porta aparafusada. Um dia conversámos por acaso no patamar. E como eu me queixava não sei de quê (nós temos, Léa, o vício das queixas), talvez do mau aquecimento ou da exigüidade do lavatório, Perlmann, o

bonito rapaz rosado e branco, abriu-me a porta do seu quarto e convidou-me a entrar. Era preciso saltar de esquelha por cima da cama. O lavatório era uma bacia de esmalte pouco maior que um prato de sôpa, tôda estalada e negra de sujidade. E não havia aquecimento.

« — Ainda o senhor se queixa! — disse êle com um sorriso que me pareceu de ironia. — E eu durmo com a janela aberta...

« — Pois sim, mas não se lava senão uma vez por semana! — respondi de mau humor. E voltei para o meu quarto, cheio de irritação. Mal eu sabia o risco que acabava de correr, passando por cima daquela cama que atravancava o quarto.

« Mais de uma vez ouvi a tua voz através da porta, no quarto onde só havia lugar em cima — ou por cima — da cama. Todo eu me mordia de despeito. Êle era alegre e assobiava melodiosamente quando se lavava, como um passarinho. Chamava por ti — tôda a gente naquela casa chamava por ti, menos eu, que nem te conhecia! — e tu subias e demoravas-te. E risos, conversas a meia-voz, sarrabulho, idas e vindas. De joelhos em cima do sofá, agarrado à porta, eu esforçava-me por ouvir. Isso acontecia sobretudo aos sábados, quando êle se lavava no seu pratinho, assobiando melodiosamente, como um passarinho, e pedia águas quentes, e frias, e baldes. No patamar ficava tudo encharcado.

« Outras vezes era o hóspede do *quartier* das traseiras que chamava. E tu corrias pressurosa, demoravas-te infinito tempo, repetias as visitas, e era um quarto andar!

« — Léa! — gritava o hóspede, azêdo e breve.

« — *Oui, monsieur Albert!* — e voavas lá desde o fundo, com uma diligência que eu teria abençoado se fôsse por mim. Entravas, fechavas a porta, e seguiam-se conversas, silêncios, ou ambas as coisas alternadamente. E eu, mordido de raiva, cheguei mais duma vez a ir escutar à porta que me separava também daquele vizinho. Mas nada percebia. Havia do outro lado um guarda-fato encostado.

Não podia ler, tinha saúdades, nervos, engulhos. Às vezes tilintavam dinheiros, vidros, e então tôdas as suspeitas do mundo me enchiam a cabeça. Sentia-me excluído, frustrado, pôsto à margem, e (como todos os que se sentem privados) tinha arrancos

de moralidade, protestos. Cheguei a odiar-te, Léa ! Por orgulho e dignidade fechava a minha porta. Sempre o mesmo tímido, orgulhoso, incapaz de correr atrás do que foge, de disputar o quer que fôsse aos outros. Mas não há que fiar dos tímidos !

III

« ORA uma tarde, devia ser das três para as quatro, voltando mais cedo que o costume (já então trabalhava todo o santo dia no laboratório), vim encontrar o quarto como o deixara ao sair : a cama desfeita, o fogão apagado e as cinzas derramadas, as águas sujas por despejar, a casa fria... Já não era a primeira vez que tal me acontecia, mas nunca protestara, imaginando que trabalho não seria manter a ordem com tanta gente debaixo da telha. Desta vez, porém, enchi-me de raiva, pois tencionava precisamente ficar no quarto o resto da tarde, a moer a neura em cartas compridas. Já disposto a largar dali (tê-lo-ia feito se não tivesse pago meio mês de avanço) corri ao patamar e berrei para baixo, com todo o meu fôlego de português da serra :

« — Léaaaaaaa !...

« E a voz alarmada :

« — *Qui, monsieur, je viens !*

« Dai a instantes, com grande assombro meu, como se o não merecesse (ó activa, ó diligente, ó saborosa !), tu subias a escada em passos vivos. Ainda agora me bate o coração agradecido.

« — *Monsieur...* — disseste, pálida, de olhos arregalados, anelante.

« — Que quere isto dizer ! — exclamei sem te olhar, voltando-me para o quarto com as maneiras mais rudes que me ocorreram : — Esta porcaria ! A roupa suja ! A cama por fazer ! O lume apagado, o bacio a transbordar !...

« Nessa altura voltei-me para ti, Léa, e vi-te : pela primeira vez. A luz dava-te em cheio na cara e reparei que eras bonita, nova, e séria. A tua bôca entreaberta de espanto, viva e carnuda, mostrava os dentes brancos, delicadamente encastoados ; os teus

olhos redondos, lípidos, cinzentos, miravam com sincero pavor a desordem do quarto; os teus seios, fortes e salientes, ainda palpitavam da carreira em que subiras; e no teu pescoço, branco e sólidamente afeiçoado, havia um refêgo delicado, e via-se latejar alguma artéria... Léa, os teus cabelos eram ondulados e dum louro queimado; e eras quâsi da minha estatura, rosada, fresca e reluzente como um grande fruto! A tua cintura era estreita, e as tuas ancas alargavam-se numa curva criadora e firme. Ao ver-te assim, a minha voz caíu, amoleceu, suavizou-se:

« — Léa — disse eu (e o coração batia-me): — ¿ Por que razão encontro agora de vez em quando o quarto por fazer? Sou forçado a sair outra vez, quando vinha para trabalhar. ¿ Não pago a minha renda? ¿ Que quere isto dizer? Tôdas as atenções são para os outros, e para mim...

« Fitaste-me nos olhos e tôda tu tiveste um sorriso de simpatia irónica e bondosa:

« — *Pauv'm'sieu Carlôss!*...

« Fomos entrando.

« — Léa — disse eu de novo, e fui fechar a porta. — Por que razão nunca vem ao meu quarto?

« — Mas o senhor nunca me chama! Se me chamasse eu vinha. Além disso, a patroa é que sempre tem querido ocupar-se do seu quarto...

« — Oh...

« — Tem muita consideração por si. Diz que é o melhor hóspede que tem na casa. O mais decente. E eu também acho... Um homem tão limpo, tão bem educado... Mas é muito orgulhoso, não é? Não fala para ninguém!

« O teu espanto era tão adorável e sincero, que desatei a rir. Riste comigo. Agarrei-te as mãos, e explicaste-me então, numa voz macia e confidencial, que *monsieur* Albert, o vizinho das traseiras, pagava mil francos, uma enormidade, pelo seu *quartier* com pensão, e por isso era preciso tratá-lo bem, e era fraco da cabeça, estava sempre a chamar, passava todo o dia ali metido, queria bonbons a tôdas as horas, e tu sempre escada-abaixo, escada-acima, por causa de *monsieur* Albert que era tonto, mas tinha dinheiro para gastar, que a família lhe mandava, e era a família que o

tinha pôsto ali de combinação com a Lambertin, que bebia cervejas e conhaques à saúde de *monsieur* Albert, que pagava tudo adiantado às semanas, e mais. E tudo isto mo disseste num grande esforço de me convencer, abrindo muito os olhos grandes, batendo as narinas, aproximando-te e estendendo para mim os lábios vermelhos, que eu não podia desfrutar.

« — Sim — disse eu com reserva. — Mas você fica lá metida tanto tempo...

« Que palavras aquelas! Talvez não saibas, Léa, o mérito, a graça, o poder da candura. Tôda tu nesse instante fôste o espanto vivo, inocentemente expresso. (Era eu que tinha a alma cheia de veneno!) E como se não fôsse aquela a primeira vez que nos falávamos — na verdade era a primeira que nos víamos — ; como se entre nós existisse uma velha amizade com musgo nas paredes, um amor fossilizado em hábito, uma intimidade inconsciente, que um facto inesperado, um traço de carácter até então oculto viesse surpreender, tu exclamaste com mágoa e assombro, penalizada de me teres feito mal sem o saber, Léa :

« — Então o senhor tinha ciúmes! E eu que não sabia! Meu Deus, se eu tivesse sabido... Desculpe!

« No teu sincero espanto, tôda te abriste e rescendeste como uma flor que se entrega, e quâsi ias caindo para trás (ou pelo menos assim me quis parecer, pretexto meu talvez para te agarrar melhor pela cinta). Léa, foi a partir dêsse instante, juro, que eu te amei. Foi nesse instante que o gêlo se quebrou em mim, e desejei apertar-te e morder-te, e adormecer depois no teu seio flamengo e bom. Mas contive-me :

« — Oh não, não sou ciumento. Apenas orgulhoso... Não gosto de me meter na vida alheia, é o que é.

« — Já lhe disse que o pobre rapaz tem pancada na mola. Eu tenho de o entreter, a Lambertin é quem manda. Ele não sabe fazer nada, nem pôr a gravata. Que horror! Passo horas a arrumar-lhe as gavetas.

« — Sim, mas aqui o Perlmann? É um bonito rapaz...

« — Oh oui, *monsieur* Perlmann... (Fizeste uma boquinha desdenhosa em coração). — Ésse, coitado...

« — O quê?! Pois não parece!

« — Ele mesmo é quem diz. E eu acredito. A minha irmã — o senhor ainda a não viu — sai com ele umas vezes aos sábados, outras aos domingos. Mas ele... Entende ?

« — Ah, sai com a sua irmã, mas ela não tem razão de queixa ? Ainda bem. Quando não, eu já ia ter ciúmes também.

« — Pelo contrário. Leva-a ao cinema, e nunca lhe dá um beijo nem nada. Entende ?

« — Entendo. Isso é bom. Eu sou pela moralidade, Léa. Odeio certos usos, o amor livre !

« Respirei mais tranqüilo. Com que inveja vos ouvia eu rir no quarto dêle, nos dias em que vocês saíam juntos ! e eu me amachucava de solidão.

« — ¿ Então quem me arruma o quarto é a patroa ? Quando arruma. Que ideia ! Porquê ? Sempre faz qualquer coisa, nesse caso.

« — Bebe mais do que faz. Este mês ainda nem o ordenado me pagou. Deve a renda ao senhorio. Qualquer dia vai mas é prá rua.

« — Claro, disse eu desconsolado. — E quem paga as favas sou eu. ¿ Quanto ganha aqui, Léa ? — e sentei-me.

« — Quinhentos francos, quarto e comida. — Sentaste-te ao meu lado no sofá coçado. — Não é mau ¿ pois não ? Se ela pagasse !... Mas é muito trabalho. O que vale é que tenho um dia fora e uma noite.

« Sobressaltei-me :

« — Uma noite ? ¿ Para quê, uma noite fora ? ¿ Não podia dormir no seu quarto ?

« — Oh... — ias tu a dizer. Mas nesse instante a voz da Lambertin gritou do fundo da espiral da escada :

« — Léaaaaaa !

« Pulaste das minhas mãos com uma agilidade de espantar, vistas as tuas formas de Diana robusta, plenas, quâsi rubensianas. Correste ao patamar :

« — Ouiiii !

« — Que demora é esta lá em cima ?

« — Estou a arrumar o quarto de *monsieur* Albert !

« — *C'est bon...*

Voltaste rindo (Albert estava fora) e foi já de braços abertos, contra o meu peito agradecido, com o éter do desejo em cada fibra, que te acolhi. Léa, tu eras boa, e logo compreendeste que era de amor (embora só talvez à superfície) que eu estava sedento; que era de solidão, de exílio, de abandono e de orgulho que eu sofria. Tinhas uma intuição maternal da minha dor. A tua carne, senti-o logo nesse beijo, era comunicativa, terna e compassiva, sem problemas. Bem dita simplicidade. Mas logo disseste libertando-te do meu amplexo ansioso:

« — É preciso arrumar o quarto. Ela pode-se lembrar de vir cá-cima.

« Então arrumámos o quarto. Ficaste sabendo que eu me ocupava de fisiologia, e entre outras cousas eu aprendi que eras francesa, do Pas-de-Calais. Preguntei-te, se bem te lembras, ao esticar os lençóis, que ias fazer no domingo seguinte, e tu disseste com graciosa naturalidade, batendo uma almofada entre os braços fortes, còrados:

« — Saio, mas não posso ir consigo.

« — Então sai só?

« — Oh não. Vou com Ferdinand.

« — Ferdinand? Quem é Ferdinand? Algum hóspede?

« — Oh não. Ferdinand é o meu noivo.

« — Noivo?!

« Fiquei assombrado, com o travesseiro apertado ao peito. A minha expressão devia ser cómica em extremo. Sentia-me outra vez roubado do que não era meu. Léa, como era possível, tu tinhas um noivo! Foi-se-me abaixo um castelo de cartas. Vieste direita a mim, terna e condoída, cheia de seriedade:

« — ¿ Fiz-lhe mal? ¿ Parece-lhe isso feio? Tenho 19 anos! E ele quer casar comigo, *pauv'Fe'dinand*!

« — Pobre Ferdinand! — exclamei indignado, socando o travesseiro. — Um homem que tem a sorte de... ¿ Mas se não gosta dêle, vejo-lho na cara, se não quer casar com êle, para que o anda a entreter?

« — Oh, mas eu gosto dêle, *pauv'Fe'dinand*. Sou muito amiga dêle. É uma jóia dum rapaz. Bonito e decente. Tem um bom emprêgo!

« Calei-me de mau-humor. Então, arrumado o quarto num rufo, feita a cama e aceso o fogão cujo calor me reconfortou, sentâmo-nos juntos no sofá cambado, na penumbra das quatro e tanto da tarde, e tu contaste-me como a um velho camarada a história tôda, que não vale a pena recordar. Escutei-a, se te lembras, com a cabeça familiarmente apoiada no quente do teu regaço, e os olhos na janela vendo a agonia turva daquele dia. Falando, tu passavas no meu cabelo e testa os teus dedos, a-pesar-do trabalho tão macios e leves. ; Era um queixume, o que eu percebia na tua voz ? E ouvindo-te, Léa, como se uma comporta de egoísmo e de frieza dentro em mim se rasgasse, eu sentia tôda a minha angústia, tôdas as minhas insatisfações libertarem-se, subirem-me à garganta num nó, e desatarem-se em pranto. ; Seria porque tu eras uma moça humilde, filha dum pescador do Pas-de-Calais, e porque tinhas tido poucos anos de escola, e porque tudo em ti parecia simples e directo, e me contavas os teus amores ainda frescos com a candura e a melancolia de quem vai sem saber bem onde ; ou porque tocavas em mim a minha própria simplicidade e humildade mascarada ? Eu sofria, Léa, com a grata sensação de quem lhe espremem um lobinho. Sofria por todo o inútil que antes sofrera : a expectativa, a solidão, a ambição, sei eu lá... Sofria — sofria talvez o fim do sofrimento — porque era afinal tão simples e tão bom estar ali, apoiado ao teu regaço de boa e forte rapariga flamenga, ouvindo, no teu francês aveludado, a história dos teus amores com Ferdinand (que sofrias de não amar), recebendo como um doce eflúvio as carícias dos teus dedos quasi maternos, que me penetravam até ao âmago. E sofria, Léa, por teres perdido a pucelagem, certa noite de verão no Bois de la Cambre, poucos meses antes de nos havermos conhecido, como se eu tivesse vindo ali (ou passado a mocidade à espera da tua frescura) para ser feliz !, e de repente essa felicidade se me escapasse dos dedos, como uma água de miragem no deserto ! A tua voz, dorida e confidencial, solicitava no escuro as minhas lágrimas. Nunca eu sentira tanto, na sua perfeita nudez e intimidade, a presença da mulher. E quando tu, inclinando-te para mim, me beijaste na bôca murmurando :

« — Ah, se eu tivesse sabido ! Se tu tivesses vindo um pouco mais cedo ! — Léa, eu compreendi que na tua honesta simplicidade tu me esperaras também sem o saber. A tua tristeza, como a minha, tinha a doce amargura do irremediável. No meu desespero, feliz, ergui-me, abracei-te com veemência, apertei a minha cara contra a tua, que escaldava, beijei-te feliz e exasperado, aliviando a minha dor antiga, como uma criança. Disseste :

« — Mas tu estás a chorar ! Estás a chorar...

« E abraçada a mim choraste comigo.

« Foi então que (fechava-se uma porta com estrondo) a voz de baixo novamente gritou por ti. Saíste correndo e disseste-me num beijo esquivo, de que guardo a viva lembrança :

« — Eu bato aqui quando passar para o meu quarto, às dez...

IV

« DESDE então, Léa, o meu coração conheceu outra paz e outras inquietações. Tu vinhas, ficavas, e eu tinha as tuas mãos, a tua bôca, a tua carne tépida e forte, e a tua voz, para me apaziguar e consolar nas horas de cansaço e abatimento. Quantas vezes vi entardecer a cidade, com a cabeça poisada no teu regaço hospitaleiro ! E como vinhas, assim te ias : alegremente, fugindo, como quem pratica algum inocente delito. Trazias-me um momento de calma, a plenitude da tua alegria saudável, da tua exuberância e solidez flamengas. Dessa alegria simples e saudável me nutria eu até o dia seguinte. Passavas no meu quarto, que a tua presença rejuvenescia, às vezes mais de uma hora. *Monsieur* Albert chamava, mas era em vão. *Perlmann* ausente todo o dia. E a *Lambertin*, na cave, recebia visitas numa grande galhofa e bebia. Que horas aquelas, talvez nunca igualadas ! Eu só tinha um remorso (já não era orgulho) : era disputar a *Ferdinand* o sabor e a frescura da tua carne tersa, jovem, cheirosa e farta.

« Nunca, porém, me deixaste subir ao teu quartinho da mansarda, nem que fôsse por curiosidade apenas. ¿ Porquê ? ¿ Pudor, vergonha da tua modéstia, da miséria do teu albergue ? Quanto mais vergonha devia eu ter da minha inútil vaidade !

« Comecei (talvez sob a influência do contraste) a trabalhar com regularidade e afinco nos meus problemas de neuro-fisiologia. Saía cedo, cheio de ânimo, e passava longas horas no laboratório, curvado sobre os meus bichos, torturando-os e espiando-os implacavelmente. (Que humanitária é por vezes a crueldade!) Acabada a minha tarefa, regressava a casa o mais cedo que podia. Uma quasi súbita transformação se operara na minha vida, mas eu não perdia tempo a meditá-la, pois a psicologia não era o meu forte, e não tinha sequer lugar, creio eu, entre os meus problemas afetivos e a minha paixão experimentalista.

« Toda a gente fora, quando a Lambertin se ausentava também, a pensão era nossa. *Monsieur* Albert embezzerrava, abandonado no seu quarto, ou saía furioso, paguejando pela escada abaixo. Famos de quarto em quarto, de andar em andar, eu dava-te uma ajuda (insignificante ao pé do teu vigor), conversávamos, ríamos, beijávamo-nos. Vi por dentro a miséria dos pensionários, vindos dos quatro cantos do mundo. Eras no amor, como na ternura, franca, impulsiva, cheia de iniciativa. Lançavas-te a mim com todo o peso da tua planturosa natureza, realista e espontânea, e mais de uma vez me reduziste à defensiva. Então rias vitoriosamente! Mas o meu coração era-te grato, porque é bom sentir-se a gente amado e desejado por uma natureza cheia de vida e seiva, como a tua. As semanas correram.

« Certo sábado, dia aquele de tão doces fadigas, anunciaste-me que tua irmã estava a chegar.

« — Vai ver como é bonita! — dizias com os olhos humidos de ternura e orgulho. Tinhas pela sua beleza um entusiasmo ingênuo e pagão. Como se tu, Léa, bom fruto saboroso, não fosses linda também. Tua irmã chegou, ia sair nessa noite uma vez mais com o bonifrate do lado. Trouxeste-a ao meu quarto para que eu a admirasse, — talvez, quem sabe, para que eu a amasse um pouco também. Era com efeito linda, mais do que isso: era bela, a tua irmã! Duma beleza distinta e refinada, capitosa, ao pé da qual tu tinhas a graça um pouco áspera, pujante e nutritiva dum bom fruto. Mas não te mostravas ciumenta da sua beleza: tinhas antes a atitude leal, desportiva, de quem não contesta, antes admira, uma superioridade. Nenhum sentimento baixo de emulação. Pude

enfim admirá-la a meu gosto, sem reservas nem timidez, como se admira uma coisa de arte, honestamente sentado a teu lado à beira da minha cama, embevecido, contente de não haver entre nós qualquer inibição, preconceito ou azedume, mas somente aquele honesto amor da beleza que purifica e exalta. Que outra mulher, Léa, seria capaz da tua abnegação, da tua generosidade, e de correr tanto risco?

« — Dezassete anos! — murmuraste com orgulho quasi materno, segurando-me o braço. (Como se fôsse obra tua). Bem empregados. Mais alta que tu, tanto como eu, e bela, de feições radiantes, nobres e correctas, sem nenhuma das marcas de miséria que noutras terras, menos ricas e menos cultas, o trabalho deixa no rosto dos pobres. Risonha, saudável, higiênica. Uma verdadeira parisiense de bom sangue, com o viço duma rapariga americana. E bem vestida, como é próprio duma *nurse* em casa de gente rica. Toda a frescura e malícia da mocidade, e a plenitude grácil da mulher.

« — *N'est-ce pas qu'elle est belle?* — insistias tu, como se a contemplação da beleza te espiritualizasse. E depois, com uma quasi imperceptível nuvem de mágoa, talvez de arrependimento de ti mesma, acrescentaste com íntimo ardor: — E ainda é virgem...

« Apertei-te as mãos agradecido, em silêncio, o coração quente, compreendendo que a tua mágoa me era dirigida, como um reflexo dos meus próprios sentimentos feridos. Ela estava sentada diante de nós, iluminada de orgulho e mocidade, como Helena num pleito de beleza, o busto erguido, apontando na blusa clara, risonha e feliz de sentir-se admirada, invejada e desejada. Ergueste-te num impulso irresistível, e levantando-lhe graciosamente a saia, devagar, até um pouco acima dos joelhos unidos como duas jóias bem pulidas, exclamaste maravilhada com uma chama de amor nas pupilas cinzentas:

« — *Regardez celles jambes!*

« Unidas, altas, finas, maravilhosamente torneadas, eram na verdade as mais lindas pernas que jamais me fôra dado contemplar. A cabeça andou-me um pouco à roda, e ficámos os três embaraçados e vermelhos. Então, levando a extremos inconce-

bíveis o teu sacrifício, disseste-me com uma expressão de sofrimento e renúncia que te tornou sublime :

« — *Embrassez-la, monsieur !...*

« Essa imagem, êsse beijo não se apagam de mim. ; Serei acaso indiscreto ao dizê-lo ? Ainda lembro a rosa de veludo carmezim que ela trazia coquetamente na gola do casaco. ; Mas seria por orgulho dela, ou de mim, Léa, que nos fizeste trocar aquele beijo que te fez sofrer ? Mistério insolúvel. Senti então quanto o amor pode ser polivalente.

V

« MUITAS vezes chovia, e tu vinhas ternamente aninhar-te entre os meus braços. Gostavas do amor e cultiváva-lo com uma naturalidade e uma seriedade que me faziam pasmar, a mim, que vinha duma terra de gente mazomba, romântica, recalcada e violenta. Os sagrados mistérios, entre as tuas mãos, tornavam-se claros, simples e risonhos, como os temas religiosos no pincel dos pintores da tua raça. Com que prazer eu saboreava essa identidade do amor e da arte do teu povo ! Quanto naturalismo, quanta exuberância, e que saudável ! O bom povo flamengo não saberá nunca, ai de mim, com que enternecido ardor cem vezes lhe abençoei, até ao esgotamento, as naturais virtudes.

« Numa dessas tardes, obscura e chuvosa, estavas comigo havia bons três quartos de hora, quando a Lambertin te chamou lá de baixo, para te dizer que « Ferdinand ainda lá estava à espera ». ; À tua espera ? ! ; Ao pé da porta — e tu ali comigo ?... Fiquei aborrecido, e não to pude esconder. Mais uma vez a minha ancestral moralidade sentia-se chocada. Foi então que tu, com infantil mistério, falando a meia-voz na penumbra do quarto, me levaste pela mão, de joelhos no oleado gasto, até junto da janela, ergueste um canto da cortina, espreitaste para a rua e murmuraste :

« — Lá está êle, à porta da brasserie... ; Vê-o ? Há quasi uma hora à minha espera.

« Fiquei a olhá-lo alguns instantes. Era bastante novo. Vestia uma gabardine clara, tãda ensopada de chuva, e tinha um

embrulho debaixo do braço esquerdo. À luz do cruzamento, adivinhou, mais do que via, o seu rosto sério e pálido, os olhos claros que perscrutavam com insistência a fachada e as janelas do prédio, de alto a baixo, na esperança de te ver. Tirei-me para dentro, revoltado, e — assim somos, os homens — não me contive que não te censurasse a conduta. Estavas «amuada» com êle! Que me importava. Não era forma de tratar um homem. Uma hora à chuva, à tua espera, e tu ali comigo, sabendo que êle te esperava! Devias ao menos poupar-me o espectáculo...

«Que moralidade a minha! Em vez de rir, de me orgulhar, repudiei o teu sacrificio. Mas vi logo nos teus olhos bons a piedade e o remoso, porque tu eras boa (sê-lo-ás sempre), Léa.

«— Êle quer sair comigo esta noite. Veio queixar-se de mim à patroa. ; Ela é minha mãe? Não quero ir hoje, já ontem lhe disse! ; Para que teima êle? Estou aborrecida. Ouça, espere-me aqui, que eu vou lá baixo falar com êle. É um instante.

«Foste, e eu não tivera tempo de consumir um cigarro, meditando nos espinhos da fortuna, já tu estavas de volta. Trazias um embrulho:

«— Já se foi embora, todo contente. Sempre saio com êle esta soite. *Paup'Fe'dinand!* Veja, veja o que êle me trouxe...

«E com um riso alegre e malicioso desdobraste em cima da cama uma linda *écharpe* de seda que te êle dera de presente! Não foi porém sem eu ter protestado. Nesse dia, Léa, os beijos que te dei, se te souberam, é porque a vida me estava habituando a mentir: por dentro, por dentro de mim, eram frios e amargos...

VI

«Entretanto, com os meses, as coisas lá em casa foram-se complicando. A Lambertin bebia cada vez mais, gritava com os hóspedes, não te pagava o ordenado, a casa era um desleixo, *monsieur* Albert barafustava, babando-se. Uma tarde entraste no meu quarto e disseste:

«— Tu sabes alguma coisa de leis? Vem comigo ao Tribunal dos Prud'homes, que eu quero reclamar os meus ordenados.

« Achei divertido e natural. Fui contigo, fiz declarações, prestei-me a ser testemunha. (A patroa veio a saber disso e ficou furiosa. Não esperava tanto de mim). A casa tornou-se um inferno de sujidade e gritos. Tu fizeras greve para que os hóspedes obrigassem a Julieta a pagar-te! As vossas discussões, sem rebuços, abalavam a casa, atraindo os hóspedes aos patamares. Dias depois, não podendo aturar mais, decidiste ir-te embora, e pediste-me outra vez que fôsse tua testemunha, se o teu caso fôsse a julgamento. Que não teria eu feito por ti!

« Mas quebrava-me o coração ver-te sair daquela casa. Só de o antever me angustiava a solidão. ; Que ia ser de nós, vivendo sob telhados diferentes? ; Que poderias tu esperar da minha iniciativa? Beijámo-nos com tristeza e vagar. É certo que tudo aquilo me estava embaraçando um tanto no meu trabalho, e que algumas das minhas cobaias tinham morrido, vítimas talvez do meu descuido, ou de observações mal conduzidas.

« No dia seguinte, já depois da ceia, estando a trabalhar nos meus apontamentos, ouvi uma gritaria atroz no rés-do-chão. Entreabri a porta para escutar, não fôsse aquilo contigo, e ouvi o meu nome de mistura com gritos e insultos, outra vez o meu nome... « Diabo — disse com os meus botões — não haja algum sarilho! » Ia a recolher prudentemente ao meu trabalho, quando a tua voz me interpelou lá de baixo:

« — *Monsieur Carlöss! Monsieur Carlöss!*

« Agarrei qualquer coisa que me pudesse servir de arma defensiva (creio que foi o cinzeiro) e voei pela escada abaixo em teu socorro, pronto a não sei que heroísmos. No último lanço da escada, porém, parei embaraçado: que via eu! Ferdinand, com a sua correcta gabardine e o eterno embrulho debaixo do braço esquerdo; tu, a Lambertin, e duas outras caras de mulher, desconhecidas... « Bonito! » pensei.

« Querias que eu explicasse, que te defendesse, que dissesse a verdade! Mas a patroa cortava-te a palavra:

« — Venha, venha! — vociferou fora de si, talvez na sua vigésima garrafa de *gueuze*. — Venha, que eu descubro-lhe a careca! Aqui mesmo, na presença de Ferdinand, *pauv'garçon*, e da família dela! Vou contar tudo! tudo! Ferdinand, a Léa mente-te, atrain-

goa-te, fêz de ti cocu ! Passa horas todos os dias metida no quarto de *monsieur Carlôss* ! Uma pouca-vergonha assim na minha casa... Desaforada, não a quero nem mais ver à minha porta ! E ainda quere que eu lhe pague. Não fazia nada ! *Monsieur Carlôss* que lhe pague, é para êle que ela trabalha há bem dois meses ! Isto é uma casa hosesta. Vou dizer tudo ao juiz, se me fazem falar. E o senhor (disse ela voltando-se para mim) pode fazer as suas malas e pôr-se a andar ! Não o quero cá em casa, nem vê-lo !

« Calmo, embora ainda pálido da surpresa, voltei-me para Ferdinand, que assistia a esta cena com exemplar serenidade, e disse :

« — *Monsieur*, esta senhora é uma alcoólica inveterada, uma irresponsável : afirmo-o na qualidade de médico. Não sabe o que diz. Em todo o caso, fico ao seu dispor para qualquer explicação. Se quere, acompanho-o lá fora...

« — Não vale a pena, *monsieur*, disse Ferdinand com extrema polidez e um vago sorriso : — Eu compreesdo.

« Então virei-me para a Julieta e, com alguns epítetos à mistura, que não vale a pena recordar, acrescentei :

« — Quanto à seriedade da sua casa, ¿ lembra-se da tarde em que estivemos ali naquela sala bebendo conhaque ? ¿ Com o príncipe indú e as três alegres raparigas ? ¿ E eu sentado no seu colo ? ¿ E como nos beijámos, que vergonha é dizê-lo ? Não fale demais. E se é tão escrupulosa de moralidade, ¿ porque não vigia o pudor desta menina que para si trabalha ? ¿ Quantas vezes subiu a senhora a escada, para ver o que se passava quando Léa entrava nos quartos dos hóspedes, de *monsieur Albert*, do Perbmann, do fislandês, dos outros ? ¿ Só agora lhe veio a comichão da decência ?

« A Lambertin ia abrir a bôca para me responder, provavelmente com palavrões, mas desatou a chorar e agarrou-se a mim ! Neste instante, ouviu-se em baixo o pigarro do patrão e o ranger duma cadeira. A Lambertin largou-me logo, e eu aproveitei aquele momento de confusão para subir a escada a quatro-e-quatro e fechar-me no quarto.

« Ficou tudo na mesma, quere dizer, tu saíste ilibada mas sem um franco do teu ordenado, e eu fiquei na casa, perplexo.

Mas foram só dois ou três dias, naquela pensão onde tudo bruscamente se me tornou odioso — desde o cheiro das *frites* até ao papel das paredes — e onde nunca mais mão humana tornou a acender-me o lume ou a fazer-me a cama. Não vale a pena dizer que vinganças tirei, como deixei aquele quarto !

VII

« O homem, Léa, distingue-se da bêsta por um calo sensível que esta não possui : a consciência. Dei, desde aquele dia, em pensar em Ferdinand, tão calmo e tão sério, digno entre tanta miséria, e tão cheio de honestas intenções a teu respeito. Sentia-me culpado perante ele. É possível que a mudança de ares e o repouso físico em que entrei por algum tempo tenham tido qualquer influência nisso. Nunca sofri de inquietação propriamente religiosa, mas a gente sofre a incoercível repercussão da latitude moral em que cresceu. Em lugar de te seguir o exemplo, saboreando pagamente e simplesmente o nosso amor, a nossa liberdade e a nossa juventude, eu passei a julgar-me réu de traição e deslealdade.

« Instalei-me noutra casa, a distância dali. Tu andavas em busca de trabalho, resistindo à tua irmã mais velha, lavradora, que de convivência provável com o Ferdinand queria arrancar-te da cidade. Mais calmo, completamente enfronhado nas minhas experiências, adaptado, eu dispunha já de menos tempo. Encontrávamo-nos algumas vezes, mas ao acaso, furtivamente, a horas e em lugares incertos. Já não eram as suaves e lentas tardes chuvosas, em que eu via anoitecer com a cabeça no teu regaço consolador, aliviando as minhas passadas angústias. Os *onde*, *quando* e *como*, que são a sombra negra de todos os amantes, começaram a perseguir-nos, e eu franzia a testa de inquietação e de impaciência. Nunca fôra, nem sou, homem para resolver certos problemas de segunda ordem. Era-me difícil tomar qualquer resolução, e quando a tomava, tinha de ser de importância e sempre definitiva... até cair por si.

« Um serão num café ou num cinema, de fugida ; e quantas noites, a-pesar-de sentir a tua falta como a de mim próprio, eu acabava por dizer impaciente, vendo fugir a noite : « Fica para outra vez... » Cançavam-me os hotéis de acaso, as mentiras sacramentais, ou os restaurantes com hotel no andar de cima, a curiosidade dos outros, a exibição das nossas escapadas poéticas. Hoje ? Amanhã ? Desde que estávamos materialmente separados, eu perderei toda a iniciativa. Talvez a força astuta da consciência me impelisse a hesitar... Não sei, Léa. Vendo-me irresoluto, ficaste ansiosa e quiseste levar-me a viver na casa onde passaras a trabalhar. Mas era outra gente, outra atmosfera, outro rigor ; o preço enorme para a minha magra bolsa afugentou-me, e eu não podia aceitar a ajuda que me oferecias. Choraste. Eu tive saudades da Lambertin. Receava uma desilusão, não sei o quê. Fiquei onde estava, e onde não podia receber-te.

« Uma vez por outra, num dia de saída, escapulindo-te a Ferdinand que tinha pressa de casar, encontravas-te comigo. E duma vez fomos passar a noite inteira naquele hotelzinho de arrabalde, para nos desforrarmos de tanta dificuldade. Que noite essa, Léa ! Que hotelzinho aconchegado, que bons e humanos os belgas, que doce o amor, e que lindas as estrelas de inverno quando cintilam pela madrugada ! De manhã descemos, com alguma palidez, e sentámo-nos para o pequeno almôço junto duma janela, fora do mundo e dos nossos problemas, vendo crescer o sol doirado nas fachadas limpinhas, enquanto os operários do arrabalde, passadas fortes na calçada, seguiam já para o trabalho. Parecia mesmo que tudo estava resolvido. Mas não estava.

« Na paragem dos eléctricos, ao sol ainda hesitante, repuxando a gola de peles modestas para as faces macias, que a frescura da manhã reavivava, tu fitaste-me com alguma coisa de mais sério e decisivo nos teus grandes olhos claros. Pareceu-me que tinham lágrimas. Em que pensavas tu ? Foi então que, vencendo a repugnância, tu me propuseste comovidamente a « fuga ».

« — Iremos para Paris, — dizias com súplica e ternura. — Eu sou francesa, sou forte, posso trabalhar... Tu vivias para as tuas ciências. Lá ninguém nos conhece... Podíamos ser tão felizes !

« Ali estavas tu, tão próxima de mim, tão suplicante, que a

gente que passava sorria de nos ver assim. ; Mas que cobardia, que deveres, ou expectativas, ambições, talvez vaidades me retiveram ? ; A que esperanças, a que ideias de deveres me deixei ser fiel ? ; Estaria eu fatigado daquela noite de insónia ?

« — Vamos... Os dois ! Podemos ser tão felizes ! Tu podes viver lá para os teus bichos, para os teus papéis...

« Os teus olhos líquidos e macios tinham a melancolia do mar no teu Pas-de-Calais. E eu esquivei-me à súplica. Ri, ri da mansarda heróica com que tu sonhavas, e que era no fundo talvez a mesma que eu sonhara por tantos anos ! E quem então venceu dentro de mim, Léa, não foi o virtuoso, foi o cobarde. A cobardia pode muito, a cobardia é heróica. Eu não sabio talvez exactamente o que queria da vida, nas minhas difusas ambições. E tu, ; que querias tu ? ; Libertar-te da existência mesquinha, de Ferdinand ; conhecer mundo, as batalhas da vida, o sacrifício, a união firme de dois seres que labutam e gozam, criam e sofrem juntos ? O teu sonho era alto demais para o cobarde, Léa... E foi por isso.

« Tomámos juntos o *tram* que nos fêz regressar à cidade, às órbitas das nossas respectivas existências. Separámo-nos com melancolia. O sofrimento alheio sempre me acobardou e entristeceu. Eu não sofria por mim, pois começava a marchar em terreno firme : sofria por ti, de saber que tu sofrias, e nesses momentos não sei que teria dado para não estar contigo.

« Acasos, desencontros, afazeres se meteram de permeio, e passámos longos dias, semanas, sem nos vermos, sem nos comunicarmos. Era talvez que eu me esforçava por esquecer-te. Outras ambições começavam a definir-se no meu espírito orgulhoso. Mudaras de casa e eu perdera o teu endereço. Tu não tinhas o meu. Encontrei-te certa manhã numa rua sinuosa e solitária à Chaussée d'I... Parecias vinda de outro mundo : pálida, mal cuidada, vagarosa. Estavas de novo desempregada, Quiseste ir conversar comigo no meu quarto ou num café qualquer : aleguei, e era verdade, que não podia receber-te em casa, e que estava ocupado, um *rendez-vous* com o chefe do meu laboratório. A súplica dos teus olhos encontrava-me apressado, confuso, sem fervor. Quanto êsse instante me custou ! Que horrível é sentir piedade por um ser humano, quando ela veio ocupar o lugar do amor ! Desviei de

ti os meus olhos, e prometi encontrar-te nessa mesma tarde, às quatro, num lugar propício. ¿Mentiria conscientemente? ou fui sincero ao prometer? Não posso recordá-lo. Insististe:

« — Vens, com certeza?

« — Com certeza! — disse eu rindo. — Que pergunta!

« Mas não fui, Léa! Ter-mo-ás perdoado?

« ¿ De que serve arrepender-me agora? Todo arrependimento é inútil.

VIII

« Os dias e as semanas, depois os meses, dois anos (ou mais) caíram no buraco sem fundo. Viajei, trabalhei, lutei por obras e ambições, sofri, entreguei-me a outros interesses e devaneios. Conheci a amargura das decepções, de mim mesmo e dos outros.

« Quando regresssei, uma onda de recordações, a curiosidade, quem sabe se o desejo também de reviver, tão fundo no homem, levaram-me à pensão da Lambertin: na ombreira da porta havia um letreiro — à louer — amarelo do tempo, rasgado. Espreitei pelas janelas sujas do rés-do-chão para as salas vazias, empoeiradas. Não vi ninguém. Da cave já não vinha o velho cheiro das frites, mas um bafo triste, de humidade e abandono. Em frente da porta, nos degraus e no passeio, havia sinais de entulho, de cal e areia. O prédio estava em obras. A pensão da Lambertin era uma recordação! Disseram-me na brasserie da esquina que acabara havia mais de um ano. Das janelas baças vinha-me um desconsólo de jazigo mal tratado, e fugi.

« Uma tarde, pouco depois, seguia com todo o meu vagar pela rua de W..., na alegria e tumulto dum dia de sol, entre tanta gente desconhecida que me dava alegria tornar a ver (as multidões têm a sua fisionomia, simpática ou detestável conforme os acasos), quando, um pouco atrás de mim, uma voz familiar exclamou:

« — *Bonjour, monsieur Carlöss!*

« Voltei-me surpreendido: eras tu! Estavas fresca, vermelha, um quâsi nada gorda, bem vestida, mais mulher enfim. (Que mágua a minha, depois de tudo... e ainda hoje, passados tantos

anos!) Percebendo que ias acompanhada, levei a mão à aba do chapéu, disposto a fugir mais uma vez a tudo. Mas tu tinhas parado, sorrias o teu bom sorriso, aberto, e a gente que te acompanhava parara contigo, sorria-me também. Parecia uma festa de família, ou uma quermesse. Parei, confuso e hesitante como o cão experiente a que oferecem o pão na ponta dum pau, e aproximei-me: apertei-te a mão que me agarrou com fôrça. E vi Ferdinand! Ferdinand, forte e saudável, rosado e bem parecido, sorrindo-me, com um bambino nos braços. Apertou-me cordialmente a mão. Era a família dêle, e a tua também, agora.

« — Estamos casados, *monsieur Carlôss*! Olhe, o meu menino...

« O teu menino. Olhei-o. Uma criança rosada e gordinha, linda, com os teus olhos cinzentos. Devia ter quási um ano.

« — É um rapaz.

« Voltei-me para ti: tinhas os olhos húmidos e rias. Em roda, todos sorriam felizes. E tu, com um terno reproche que era para mim só, e eu só com certeza entendi, repetiste estas palavras doces:

« — É o meu filho!...

IX

Outros anos passaram. Desiludido e precocemente fatigado, eu acabara por conseguir, depois de muitas lutas e trabalhos, um lugar obscuro de interno numa clínica de pobres, com tôdas as misérias humanas escorrendo diante dos olhos, no cheiro do formol e do carbólico. Solitário e sem fruto. Viver, estritamente viver, era tôda a minha tarefa. Fôra forçado a abandonar tôdas as minhas tentativas de laboratório, as minhas cobaias, os meus ratinhos, e os meus sonhos. De todos êles, de tudo o que nos separara (a minha ambição!) naquela manhã suave do arrabalde, tudo em fumo, só a mansarda me restava, a mansarda nua do médico de pobres, e o cheiro inauseante, descoroçoador da miséria. E a lembrança do meu êrro. Tu estarias talvez gorda, talvez rodeada de filhos, talvez feita lavradora na terra magra e chã da Flandres, e tudo que de mim te restava era talvez um nome, uma imagem descolorida.

« Um dia, no regresso do meu hospital, entrei para comprar cigarros num pequeno café, num largo triste e cheio de chuva, do outro lado da cidade. Quando ia a sair, uma mulher levantou-se dum canto escuro, veio direita a mim, agarrou-me um braço e ficou a olhar-me. Não pude logo reconhecê-la: mas a face balofa, o nariz vermelho, os cabelos dum louro acinzentado, não me eram estranhos... Olhámo-nos um instante e ela disse numa voz rouca e festiva:

« — Mas é *monsieur Carlôss* !

« Era a Lambertin. Quâsi no último degrau da escada. Quanto envelhecera ! Os cabelos desgrehados caíam-lhe para a cara, mole, entumescida, quâsi inexpressiva. O vestido sórdido encharcado de chuva. Virou-se para um homem que estava sentado a uma mesa por trás dela, e disse :

« — Não te lembras ? É *monsieur Carlôss*, o doutor, o português...

« O homem de boné ergueu-se para me falar. Sentei-me com eles e mandei vir uma roda para todos. « Que ruínas estas ! » dizia comigo, amargurado.

« — Olha, disse a Juliette de repente : — *Monsieur Carlôss* está coberto de cabelos brancos !

« E pôs-se a chorar como uma criança, tapando a cara com as mãos. O marido fêz-me um sinal, passou-lhe o braço pelos ombros, consolou-a. A vida tinha-lhes corrido mal. Expulsos daquela casa tão boa, um negócio tão bom. Dívidas, o diacho, seis meses lá em cima em Saint-Gilles, por trás das grades... A miséria. Desempregados, sem casa. Se eu não tinha alguma coisa com que os ajudasse.

« Dei-lhes alguns francos que me restavam, e ficámos calados a ouvir a monotonia insuportável da chuva no largo, eu morto por fugir dali. E a Lambertin, mais calma, já na segunda *gueuze*, murmurou sorrindo entre as lágrimas :

« — *Elle vous aimait bien, Léa...* »

(1933).

JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS.

SISTEMA E MÉTODO

O mal estar que se revela presentemente no pensamento contemporâneo, e que muitas vezes se tem revelado em outras épocas, tem uma possível explicação no desencontro, na oposição dos pontos de vista que servem de fundamento e apoio a todo o trabalho de reflexão. Pode dizer-se que tudo o que hoje é afirmado, é também hoje mesmo negado; como doutras épocas se pode dizer que nada se afirmou que não fôsse também negado e a recíproca é igualmente verdadeira. Se nos animam interesses de ordem prática, de natureza ética ou pedagógica, a contemplação dêste estado de coisas desorienta, ou obriga a um cepticismo radical, ou a um pessimismo da inação. E dizemos cepticismo radical e pessimismo da inação porque tanto pessimismo como cepticismo são valores positivos.

Em face dêste estado de coisas é fácil chegar à convicção de que só a ciência salvará, porque só a ciência sabe prosseguir, sem hesitações, o caminho que planeou e ao mesmo tempo vai abrindo. Tôdas as outras actividades da razão têm um fundamento de « crença » que não se basta a si próprio e que, em frente da insegurança das coisas, estabiliza, sem o saber, a insegurança em certeza. Esta « crença » na ciência não é de natureza diferente de qualquer outra « crença », e poderemos aqui dispensar a demonstração de que tudo que não necessita de « crença » repousa em princípio na « crença » da sua independência. Aqui, como sempre, trata-se dêsse expansivismo exclusivista que a todo o momento domina o ser particular, que se não resigna à particularidade e em si e em tudo pretende afirmar a universalidade; tôdas as dificuldades provêm do desejo de unidade, ou da ânsia de explicação unitária, que estranhamente domina o homem. E em parte a especulação filosófica, com raras excepções, tem consis-

tido nisto: buscar identificações parciais ou em si mesmo ou no exterior, mas sempre com a firme convicção, à Laplace, de que tudo é um, de que tudo é idêntico, de que êle mesmo é a si e a tudo idêntico.

Mas será êste o único caminho possível? Ou será a sua escolha ainda motivada pela necessidade de « único » que domina o homem? Cremos que é esta última a hipótese verdadeira. Algumas vezes afirma-se também que nada é único, que nada é idêntico, que nada é igual, mas quâsi sempre procura-se a prova disso na disparidade das « opiniões », o que, em si, vale tanto como a anterior igualdade. E então iremos até ao relativismo de tôdas as coisas, porque a diferenciação, a desigualdade e a heterogeneidade não são interpretadas « relativamente a » mas consideradas a essência das próprias coisas. O relativismo é um princípio crítico que empresta a si mesmo o êrro que pretende excluir. Relativistas são quâsi tôdas as formas que nos legou a filosofia moderna com a acentuação do valor fundamental do método. E quando, conscientes disto, os filósofos de certas épocas atacaram o metodologismo, fizeram-no para apresentar um novo método. Porém, a *filosofia é anti-metodologismo*. Ainda recentemente (e como estudante universitário ouvimos muitas vezes o eco dessa crítica) se contrariava todo o sistematismo na filosofia, porque o pensamento sistemático era a causa de tôda a desorientação patente na especulação do nosso tempo. A filosofia como sistema opunha-se a filosofia como método, porque só assim se evitaria o perigo de pretender modelar a realidade por uma idea, ou conjunto de ideas, como sempre o faziam os sistematistas — dizia-se. O método era então considerado como garantia de liberdade, como não subordinação a qualquer apriorismo que pretendesse interpretar o real deformando-o. Porque a realidade, dizia-se também, é sempre nova e exige sempre uma nova atitude para se deixar conhecer. Parece que com esta substituição do sistematismo pelo metodologismo nada se conseguiu em relação ao programa e às esperanças nela postas. Não deixa mesmo de ser interessante notar que grande parte dos discípulos dos metodologistas erigiram finalmente o tal « método » em sistema. Exemplo disso temo-lo nós

na filosofia de Bergson, para citar um exemplo próximo e dos nossos dias. A noção central desta filosofia é a « duração concreta ». Para Bergson, a duração concreta não podia ser captada por qualquer método útil e fecundo noutras regiões da realidade, porque a « duração » diferia essencialmente de todas elas. Para atingir, pois, a sua essência *sui generis* seria necessário um novo método que lhe fosse tão adequado como os outros métodos eram adequados às outras regiões da realidade. Esse método particular, restrito à observação da « duração concreta », foi chamado pelo filósofo: intuição. Para aqueles mesmo que, discípulos do mestre, combatiam o sistematismo, e que não podiam afinal senão pensar sistematicamente, (a força de oposição prende mais do que afasta) a intuição foi estendida como método universal e único a toda a realidade. A filosofia de Bergson passou a chamar-se filosofia da intuição ou intuicionismo. A caracterização pelo método levou assim, como neste exemplo é bem claro, à « sistematização do método », e o progresso que se julgou ter sido feito com a substituição do sistemático pelo metodológico mostrou-se nulo. Hoje a situação é outra. O metodologismo é considerado como o sistematismo da pior espécie e parece que o pensamento sistemático é, dos dois, o menor mal, se é que se não pode mesmo valorizá-lo positivamente como um grande bem.

Vejamos primeiramente o que se deve entender por « sistema ». De início, seja-nos permitido dizer que « sistema » não é só aquilo que corresponde à caracterização negativa vulgarmente traçada. Mais correctamente, poder-se-ia dizer que toda a crítica feita ao sistematismo não toca o que pertence ao sistema, mas aquilo que se refere ao « ismo » que o acompanha. Sistema é descrição da visão total do universo, não somente no sentido extensional, mas sobretudo no sentido de encadeamento, organização e subordinação esquemática dos princípios, das ideias e dos factos. Quando nos referimos ao sistema de Kant, por exemplo, ou ao sistema de Hegel, queremos sempre exprimir um conjunto de ideias a que o filósofo « submeteu » a realidade para melhor a compreender. Mas por sistema entende-se também não somente a realidade « submetida », mas ainda o caminho, em resumo, o

método ou o conjunto de métodos seguidos e postos em prática pelo filósofo. Não é possível, por exemplo, caracterizar o sistema de Kant sem acentuar o carácter transcendental do seu método, como não é possível caracterizar o sistema de Hegel sem relevar a dialéctica sintética de todo o seu pensamento. Caracterizar um sistema sem aludir ao seu método é uma impossibilidade. Como se poderia compreender a *Dialéctica transcendental* sem previamente ter compreendido a *Analítica dos princípios*? E o que seria o sistema de Hegel, relativamente à lógica analítica da contradição, se previamente não conhecêssemos o método de pensamento que o filósofo pôs em acção para « superar » os contrários ao mesmo tempo que os afirma e nega? Parece-nos que o problema central na exposição de qualquer sistema é sempre o método. A diferenciação entre método e sistema não a faz o próprio pensador, porque nenhum filósofo se dispôs « ab initio » a pensar a sua filosofia depois de ter encontrado um método. Quem encontra o método e o isola do sistema são os discípulos, que aqui, como sempre, consideram consequência o que foi antecedente e antecedente o que foi consequência, e trazem a moldura definitiva ao quadro de pensamento ainda não acabado do pensador de quem são discípulos.

Com estas considerações, quisemos marcar a interdependência do método e do sistema e ainda pôr em relêvo as dificuldades que tal separação implica, mostrando ao mesmo tempo que a exposição de qualquer sistema é o desenvolvimento central do método pôsto em acção pelo pensador, e em função do qual foram conseguidos determinados resultados. Consideradas as coisas a partir deste ponto de vista, a distinção entre método e sistema parece ser mais uma abstracção extrapolativa a juntar às muitas outras que dominam a filosofia. Em resumo: não há método sem sistema e não pode haver sistema sem método. Qualquer acentuação disjuntiva dum destes momentos torna incompreensível o pensamento, que é sempre manifestação da sua união sintética. O que ficou dito exprime, pois, que a valorização do método recai muitas vezes, insensivelmente, na valorização do sistema e vice-versa. A crítica depreciativa ao pensamento sistemático afirma

que este « subordina » a realidade em vez de se subordinar a ela, que identifica aquilo que não é idêntico, e que limita e contorna arbitrariamente a realidade para que esta caiba dentro dêle. É fácil notar que, parte desta crítica, não é proveniente já da oposição ao sistematismo, mas sim da oposição realista ao idealismo. Sistematismo tornou-se sinónimo de idealismo. Mas será assim? Não precisaremos de dizer que o pensamento realista pode ser tão sistemático como o pensamento idealista. Pensamento é sempre « sistema », quer se desenvolva como tal, quer não. No seu aspecto histórico, porém, é aquela atitude compreensível. A posição realista, contrariando o idealismo, acentuou o valor do método e acusou o sistemático como defeito máximo do idealismo. Mas a identificação entre metodologismo e realismo de um lado, e idealismo e sistematismo de outro não resiste à crítica, e muito menos à compreensão histórica do problema: foi Descartes quem revelou na filosofia moderna o problema do método, e Descartes não foi um realista ou, pelo menos, o seu « sistema » não é tido como tal. Quere-nos parecer que a tal torção da realidade, de que se acusa o pensamento sistemático, é muito mais proveniente do método do que do sistema. E Descartes ainda pode no-lo comprovar. O sistema de Descartes, a sua visão da realidade, o seu dualismo ontológico, e o seu subjectivismo idealista são momentos fundamentais para a consciência filosófica de todos os tempos. O mesmo não sucede com o seu método, que é o momento menos importante do seu sistema, embora a história o tivesse relevado excessivamente.

Foi a « sistematização do seu método » que perturbou a sua clara visão ontológica, e foi o método que colocou em contradição insustentável o seu sistema, como também a história o demonstra com as tentativas posteriores de recondução ao unitarismo monista do sistema dual cartesiano *metodologicamente* insustentável. Malebranche, Spinoza e Berkeley mostraram quanto era insustentável um sistema *dualista* que fizera a apologia dum método *unitário*. Unitarismo metodológico e dualismo ontológico foi a forma que tomou a aporia cartesiana. Foi o método que fez a identificação do diverso admitido sistematicamente, e é o método que perturba

a visão da realidade e não o sistema. O sistema, no fundo, é a última linha de contorno que o método impeliu, conforme a sua força, para longe do ponto em que penetrou na realidade. Mas só o método permitiu que a ondulação fôsse tão longe, só o método obrigou à formação de novas linhas concêntricas que identificarão o diverso e que, aumentando em extensão, vão enfraquecendo sensivelmente em adequação à realidade. Mas esta extensão não provém propriamente do sistema mas da « sistematização do método », repetimos. Admitamos agora um sistema que tivesse abandonado o método, que não seguisse e se recusasse ao poder de identificação que todo o método traz consigo, que se recusasse a abandonar o ponto de contacto com o real que lhe deu justificação, — certamente que neste caso não haveria motivo para se acusar o pensamento sistemático de tantos malefícios. Ora, isto mesmo que acabamos de descrever foi realizado pelos grandes pensadores, quando êstes não sacrificaram ao metodologismo. É o caso de Descartes ainda, nas *Méditations Métaphysiques*. Há nesta parte da obra do filósofo um esforço centripetante — se nos é permitido empregar esta expressão — ao contrário da possibilidade centrifugante do *Discours de la Méthode*. Há nas *Méditations* uma redução da extensão, que é limitação e, portanto, aprofundamento e marca distintamente o momento sistemático do pensamento de Descartes. O pensamento dos filósofos provém sempre dum acto simples que o seu sistema procura expor e descrever. A tendência para a descoberta das analogias é dominada por um interesse de extensão que não pertence à filosofia, embora muitas vezes os filósofos lhe tenham sacrificado. O pensamento analógico — o método — é a árvore do bem e do mal na explicação unitária que leva ao pecado da identificação.

O que é importante num sistema filosófico é não perder o núcleo simples e originário, que o método desvirtuou na sua expansão assoladora e conquistadora. Como consegui-lo? No estudo dum sistema filosófico impõe-se-nos uma primeira limitação, se pretendermos compreendê-lo radicalmente: determinação precisa da região do real a que pertence o seu ponto de partida. O método leva quasi sempre o pensamento sistemático a ultra-

passar as suas fronteiras regionais, isto é, a explicar os fenómenos da consciência com o princípio que permitiu a explicação dos fenómenos da matéria, por exemplo, ou a explicar os fenómenos da personalidade, se, com tal princípio, já se conseguiu explicar os fenómenos vitais. Aqui o mal não consiste em estender a explicação até aos últimos limites da respectiva região da realidade a que o princípio diz respeito, mas sim a passar a outra região, a extrapolar e a saltar as fronteiras regionais a que pertence o fenómeno considerado. Não estaremos caindo numa contradição flagrante? O que acabamos de dizer a respeito da compreensão em filosofia não é já de si um método? E, se método se não opõe a sistema, como dissemos, qual será a visão sistemática que queremos impor com estas considerações? Se assim é, objectar-se-á, o que deixamos dito merece as mesmas críticas que aplicamos a outros métodos e sistemas. Julgamos e sabemos bem que tal crítica, ainda que com aparência de justificada, não atinge a nossa pretensão. Afirmamos necessária uma atitude de respeito ante a realidade, desvalorizamos e desapreciamos as atitudes que tudo penetram, tudo explicam e tudo resolvem.

A filosofia moderna acusou disso o pensamento sistemático e propôs, como correcção, um pensamento metodológico. O nosso ponto de vista é que a causa do vício apontado não está no pensamento sistemático, mas sim no que neste se mantém de metodológico. Todo o pensamento é sistemático e tem implícito um método. A relevância do método perturba o sistemático e desvia o pensamento dos seus limites. Com a delimitação do real, a que tantas vezes nos temos referido, queremos exprimir uma intuição simples de pluralidade na unidade, de diversidade no idêntico, de vário no constante. Não é isto também sistematismo? Certamente que sim. Mas devemos acrescentar que a visão, a compreensão e a própria vida são igualmente sistemáticas. Sem a organização esquemática da razão não nos seria possível a situação valorativa de qualquer objecto no complexo da nossa experiência; sem o sistema de compreensão que, em linguagem hegeliana, se chama « espírito objectivo » não poderíamos alinhar nestas páginas sinais transmissores de um sentido que cremos ser compreen-

sível para outros, que o refutarão ou admitirão. É este direccionismo sistemático que é fundamental na cultura e, sem êle, não nos seria possível ter dado continuidade de sentido e tirar dêle conclusões que nos levam a fortificar não só o ponto de vista apresentado, como ainda a encontrar em tudo o que ficou dito um « tipo de pensamento », que faz parte de certa « visão sistemática » da realidade. E sem essa visão, coordenação e reflexão sistemáticas não nos teria sido possível a expressão de pensamento que ficou nestas páginas.

DELFIN SANTOS.

EU, COMOVIDO A OESTE

1.

Quem não tem casa sua
Faça da noite pedra
Ou talhe o seu coração.
Que já não dorme na rua.

2.

A minha paz é de aço,
Mas a máquina é falsa
Que a si mesma se estria.
Sou o que faço.
Uma mulher descalça
Leva a minha alma fria.

3.

No lôdo de que sou feito
Cantam as rãs dia e noite,
Todos os juncos hesitam.
Sobre cinéreas bagas
Chove maçada e amor,
Que uns pernaltas já tristes aproveitam,
Picam em meu coração
Como se fôsse numa flor.

7.

(Versos a uma cabrinha que eu tive)

Com seu focinho húmido
Esta cabrinha colhe
Qualquer sinal de noite
De que a erva se molhe.

*Daquela flor pendente
Pra que seu passo apela
Parece que a semente
É o badalinho dela.*

*Sua pelerina escura
Vela-a da noite sentida ;
Tem cada pêlo uma gota,
Com passos, poeira, vida...*

*De silêncio, silvas, fome
Compõe nos úberes cheios
Tôda a razão do seu nome
E fruto de seus passeios.*

*Assim já marcha grave
Como os navios entrando,
Pesada dos pensamentos
Da sua vida suave.*

*E enfim, no puro penedo
De seus casquinhos tocado,
Está como o ovo e a ave :
Grande segrêdo
Equilibrado !*

8.

(Lembrando-me do Vitorino da Violante)

PRIMEIRA VERSÃO

*Amigo morto,
Onde estás, que me acenas?
Nem mão nem gesto vejo.
Lá, do último pôrto,
Manda navio. Apenas ;
Se posso ter um desejo.*

SEGUNDA VERSÃO

*Meu velho amigo,
Como te vejo amadurecer na morte !
Teu sorriso é discreto como um fruto
Só rodeado das folhas
Que o ramo cumpre ali.*

*Minha saudade o orvalha sempre:
Nem uma gota chega aí...
E, no entanto, que resposta
As entradas de Deus
Que te estão confiadas
Não é meu coração, só nesta hora!
— Ele, que se turba e conhece
Que eu é que sou a demora.
Cá guardei, da distracção
Que foi teu ser aqui mesmo,
Teu cão de caça perdido
(Caçar, agora, só sombras
Ou aves da nossa cinza),
Tuas mãos comunicadas
Aquele parede branca
E, sobretudo, a falta
Que me fizeste.
— Linda árvore!
Está cada vez mais alta...
Tu guardarás de mim
O que eu não sei nem preendo,
Como era meu dever, cá na outra ponta.
A teu lago sem ruga mando um cisne
E uns pobres pomos.
O cisne — mudo, para não dizer
No que está a metade do que fomos.*

9.

*A minha vida fechou-se entre árvores.
É a Princesa Sombria.
Ali se enche de tempo e trepadeiras,
Sua conservação, sua saudade...
(Um pouco fria).
A minha vida não tem idade:
Tem tempo,
E só por isso ainda é pequenina.
Como quem fez um grande achado,
Lá está sentada na floresta.
Dia e noite, nos troncos, o machado...
E é tanto, tanto o que lhe resta!
Vá! uma mão de cinza
Na testa da princesa embrenhada, esquecida!*

Mas com cuidado : como quem deita
A pura flor, a já tornada
No que fica das flores e da vida.
Bela no bosque ! Se o sonhara
A minha Mãe, no mar... (Que fresca
É sempre a tarde aos pescadores).
Por isso, ali sentada, pesca
Seus olhos mortos na água clara.
Sim, minha vida ! tudo o que fores !

10.

Aquela rosa tocada
Pela hora de morrer
Fecha-se um quâsi nada,
E aquilo faz-me doer.
Dói-me — não por agora,
Mas por um tempo mais triste
Em que outra rosa fora
Da minha vida existe ;
Uma que me tocou,
Alta e vaga, de uns dedos
Que eram cera e arrogância...
Essa rosa ficou
Tôda na minha infância.
Agora, reflectida
Nesta que perto morre,
Sua carne perdida
Só em saudade ocorre.
Lá, de seu pé molhado
Já se não sabe aonde,
Seu cheiro imaginado
Por ela própria responde.
Mas não sei ir buscá-la
Por minhas mãos saudosas...
Parece que não tenho sala !
Que já não gosto de rosas !
Eu gosto de flores, ó vida,
E até as faço de mim,
Que é tôda a terra que tenho,
— Pobre e estéril jardim
Que seca tudo o que amanho.

12.

Lembro o que perco. Estranho
Que meu regaço vá vazio.
Já enche o monte o meu rebanho
E, chega o inverno, tenho frio!

Se o mar que tive o sal me nega,
Como me posso conservar?
Minha saudade só despega
Quando não vê para cavar.

Abri agora o meu piano.
Que imprópria música desprende!
Môfo e tristeza de ano
Seus tendõesinhos prende.

Mas toco. Junta-se gente:
São os retratos da sala,
Que o ar da noite acentua.
A minha mão lhes fala
Da sua vida ausente
Naquela parede nua.

Que exacta, a minha mão
No seu mover, chamando
A música remota!
Sérios, os mortos vão
Seus lugares retomando
Emquanto a noite se esgota.

13.

Eu me construo e ergo, peça a peça.
De saudade, vagar e reflexão.
Com quasi quarenta anos, mal começa,
Ovo de tanta coisa, o coração.

Minha vida — entornada
Foi, como água à cabeça.
Mulher da bilha quebrada,
Fale, pra que eu a conheça!

Olha o menino falso,
Fruto de suas mãos,
Caiador de casas ermas...
Tão roto, frio, descalço!

*Dêem às aves, como grãos,
Suas palavras enfêrmas.*

*Mas já nas horas suaves
Seu rio de tristeza
Sem lho dizer derivem.
Fique sua alma presa
A salgueiros que de aves
Ambas as margens privem.*

14.

*A noite pôs a janela
Como um anel de casada.
Que casto pêso em meus olhos...
Como se eu fôsse o noivo!
Como se não fôsse nada!*

*Pequenina e profunda
Nos seus vidros portugueses,
Vem a manhã, circunda
Sua atenção ao mar.
E fica como uma pedra!
Brilha umas poucas de vezes!*

*Minha janela é uma rosa,
Como à pôpa das bateiras.
Ai, a janela do mar,
Vidradinha e preciosa...*

*Cerra-a o mistério da tarde,
O vasto vento a usa;
Tôda molhada, arde...
É como uma medusa.*

*Pobre janela aberta,
Minha medida...
A boca da minha casa
(E o meu silêncio,
Meu meter para dentro,
Que a tristeza é recolhida).*

*Tu, até onde
Uma andorinha traz o vértice da chegada,
E à hora do acender pareces comovida,
Esconde
A minha sina carregada
E dá azul à minha vida.*

15.

O recorte de um cão, na arcia, ao luar.
Seu passo imprime
O cuidado miúdo e honesto de passar.
Mas que tristeza oprime
Tanto cão que vai uivar a tanta eira?
Que longo e liso, o fio da noite!
— E amar, esperar desta maneira!
Numa cidade deserta
(Talvez outra, ou Ninive)
Encontrei um anel, uma oferta,
Da vértebra de um cão,
Para uma mulher que já não vive.
Mas tudo isso foi vão,
E até nem sei se esse osso tive...

16.

Se vires o céu, virgem,
Carrega os teus olhos
Da vasta novidade.
De cada vez que o arco da manhã
Recebe a tua cabeça,
Há mais água no mar
E quasi uma saudade
No que quer que aconteça.
Vai sempre simples
Onde uma virgem fizer falta:
A uma fonte, a um pomar, a casa de uma viúva;
Vai, verdadeira e alta.
Que o teu pêso só deve distribuir
Ritmo, certeza em ti toda,
Como se já andasses a construir
A tua casa, para a tua boda:
— Como um exército! — Em colunas de marcha!

17.

Pus-me a contar os alciões chegados
(Minha memória era água... água...)
Fêz-me mal aquela alta tristeza

De bicos vagabundos,
Mas não chorei os alciões desterrados.
Sempre gostei de aves e de lágrimas.
Lágrimas, agora, não podia...
Mas podia os alciões
— E dei-lhes meus olhos para ovos
(Que as fêmeas estavam cansadas
E vinham de terra fria).
Firme e condescendente,
Fechei as pálpebras pesadas
De contradição e de poesia.
— E um mundo novo, de alciões novos,
Esse era o meu quando as abria.

18.

Sombra, leva mais longe a tua linha,
Que a tarde vai-se e levanta
A sua roupa de horas,
— Tudo o que a tarde tinha.
Quando a água do tanque é mais profunda,
Olhar — e ser mais velho!
Como num mar, no tempo entramos:
Ele é que nos inunda
A casa até ao espelho.
Já tudo retira as tendas
Para outra água e verde...
Os camelos vão sem unhas!
Só diante de nós o que se perde,
Alma, já não é vida.
Tu nem a morte supunhas!

19.

Desocupado
Até para lá da memória...
Ah! poder da saudade!
Sem mão — e remover os pesos e as levezas!
Com a alma de um pêndulo muda
Um segundo para mais tarde
Na roda das horas presas.

21.

Na mão de Deus — a semente de um dia.
Eu, que o hei-de viver,
Sou como terra lavrada,
Cobre-me a noite fria.
Espero.

A quanta estrêla perdida
Será, antes do dia que eu quero,
Uma hora de Deus cedida?

E, depois, se o Senhor conta com chuva
Ou sol da minha parte?
Se o semear a um deus é doloroso
Por haver aves siderais que comem
As sementes do tempo dado assim?
Ah! tão custoso
Talvez seja ser Deus como ser homem,
Que êste negócio de alma anda ruim.

Meu dia, grela
Na terra do possível já suado,
Que eu te faço de pão
E fico à minha janela
A comer-te descansado.
Deus lê no meu coração.

22.

Aquêles cais ali, agudo e nu,
Que o mar percute e coroa de asas,
Sabes? pareces-me tu,
Adiada — e, ao fundo, casas.

Tu, não mulher salva ou perdida,
Nem tu, esperança de pedra,
Mas terra da minha vida
Onde o mar alto medra.

O cais vazio!
O que eu deixei no cais, despachado e chorando!
Meu vulto de menino frio
Que mal aquece um « até quando? ».

A linha gris, rasa e arredada
Em minhas lágrimas tão nuas,
E minha ausência procurada
(Um pouco tarde) pelas tuas.

Assim um « teu » num « meu » insiste.
Que mãe anônima adianta
Cabelo longo e riso triste
A filha feita de tanta
Coisa que não existe?
Ao cais que eu penso
Não chega vela, nem jâmais
Asa ou ponta de lenço
Ensina pôrto ou saudade
— Que é pura pedra sem idade,
Dentro de mim, o cais.

23.

A nortada encheu de ilhas o horizonte.
Olhando bem, nenhuma é verdadeira,
Mas cada uma em mim tem pôrto e monte,
Que eu sou homem que vê doutra maneira.
Carregado de sonhos, vou de leve,
Ao comprido do mar, que o inverno esturra;
Vou, como uma velhinha do pinhal,
De lado, na sua burra.
(A minha é a triste pêne que isto escreve
De boa mente e tão mal...)
E, agora por pinhal, por burra e ilhas
Que eu levanto de mim, sem me mexer:
As saudades que eu tenho! as maravilhas
Que a cada instante faço e hei-de perder!
O asno puro e lento que eu me sinto
— Mas com cascos e felpa, e os atafais —
Quando desejo ser (bem sei que minto)
Só paciência e marcha, como os mais!
E, sendo burro, no pinhal que eu tenho,
Vasto e vergado, meu pinhal de ouvido,
Ir eu, ser eu no que digo e mantenho,
Assim, só racional e comovido!

24.

Meu coração é como um peixe cego,
Só o calor das águas o orienta,
E por isso me arrasta aonde me nego;
De puros impossíveis me sustenta.
O que eu tenho sentido é mais que mar;
Em força e azul, cinco oceanos soma:

Mas ainda há a tristeza a carregar
E as coisas que só pesam pelo aroma.
Há o país da espera e dos sinais,
Se feitos, apagados na neblina,
E a terra de tudo e muito mais,
Onde a minha alma é quasi uma menina
Sentada no jardim de nunca — a triste!
Se vale a pena em flor, essa ainda rego.
Tudo o mais — nem me agrava, nem existe:
Arida distracção, lânguido apêgo...

25.

A terra está uma pobre das estradas:
A noite ficou sem estrêlas,
Tôda consentimento
Ao lento germinar das pessoas caladas.
O céu gastou a face
De pura atenção ao mar,
E o mar rêdes e velas,
Seu sal e apartamento,
Como se agora anuisse e se entregasse.
Tudo baixou.
Um tom certamente agudo e amplo, um sinal dado,
Nunca mais foi ouvido:
E quem tinha, por exemplo, um amor ou um cuidado
Ganhou um nada
— Coisa de duas lágrimas
No seu olhar perdido.

A terra já nem vale as sementes que tem:
Deitou-se em cima delas
Com a força da aurora,
E nem chegou a amanhecer capazmente
Nos campos e nas janelas
Como a terra de outrora.
Nem sei o que a terra tem.

26.

O anoitecer situa as coisas na minha alma
Como as cadeiras arrumadas
Quando os amigos partiram.
Meus degraus ainda têm a passada do adeus,

Lá quando uma palavra cria tudo,
E o resto, fechada a porta,
É pôsto nas mãos de Deus.
Então, à minha janela,
Tudo repousa e larga o aro dos conjuntos,
Tudo vem, com um gesto secreto e confiado,
Pedir-me o molde e o amor do isolamento,
Como se um desconhecido
Passasse e pedisse lume.
E eu, sem reparar, lho estendesse;
Quando quisesse conhecê-lo,
Só a minha brasa ao longe,
Na noite que se faz pelo peso dos rios
E vive de fogo dado,
Assim nocturno, sou
O suporte de quem não tem para consciência,
Que é como não ter para pão:
As coisas cegas
Prendem-se a mim,
Ao meu olhar, que é único na noite
Pelo seu grande alcance de humildade,
E fico cheio delas,
Como estes sítios ermos, junto de uma cidade,
Cemitérios de tudo, lugares para cães e bidons velhos;
Fico cheio da pobreza e do sinal das coisas,
Como um retrato de gente pobre é pobre e gauche
(Vale a recordação),
Mas sinto-me, ao mesmo tempo, sêco e cheio de tacto
Como se fôsse o seu bordão.

27.

Quando eu morrer, a terra aberta
Me beba de um trago
E esqueça.
Aos deuses minha oferta
É levar o que trago:
Eu, dos pés à cabeça.
Assim, com ervas altas,
Acabam os que começam.
Que Deus nos perdôe as faltas!
Dizem: «a terra que nos come»:

*Eu digo : « a que nos bebe » — e basta.
Somos só água que se some :
Choveu — e fomos
Na vida gasta.*

28.

(À memória de Políbio Gomes dos Santos)

*O poeta que morreu entrou agora,
Não se sabe bem onde, mas entrou,
Todo coberto de demora,
No bocado de noite em que ficou.
As ervas lhe desenharam
Seu espaço devido :
Depressa, venham
Lê-lo no chão os que o não tenham lido !
Que o sorriso que o veste
Já galga como um potro
As coisas tenebrosas,
E esquecido — só outro :
Este
Nem precisa de rosas.*

30.

*Na ave que passou
Recolhi o quê ?
Deus a levou...
Minha saudade, não :
Essa
Traz de longe e de anos
Uma palha,
Sinal de triste e de sujo
Que ainda uma lágrima valha,
Lá onde a alma começa.
Assim os cães que muito amam
Voltam a casa do dono,
Que perdidos !
O seu amor vagabundo
Os enrosca naquele sono
Cheio do cabo do mundo.*

*Triste, me sinto ir
Entre a ave e a saudade,
Sem saber preferir.
Tudo largo de mão!
Creio até que perdi a minha idade
E o instinto e silêncio do meu cão.*

31.

*A noite não é nada,
Como se diz a um doente.
Se a alma é estiolada,
Sabe lá o que sente!
Ser o avesso do dia,
Bem na intenção de Deus,
Que verbo nos põe na boca?
Que « não » jogado a que lago
Põe tôda a luz em fuga
E o candieiro na mesa?
A pedra divina toca
Nossa pouca certeza
E logo a noite se enruga.
Acudam aos acordados:
São os que a noite não quer;
Dêem-lhes dia logo.
Sonhar é como ter fogo:
Só quando a estrela der.*

32.

*O sol fechou o dia
Sem mão nem chave;
A pouca luz que havia
Deu-a para uma ave.
Então a ave selou
Com seu sono seu ninho,
E a terra tôda amou
Na casa do passarinho.
Um ovo é como uma chave,
Mas só abre a vida às penas.
Apetece ser ave!
Ter as mágoas pequenas.*

33.

A voz que se ergue no êrmo
Dá uma tôrre às coisas,
Obriga-as de-vagar ao unido da coroa e do fírmal.
Quem pensa no horizonte é que é fronte cingida;
Que fácil rei em cada qual!
Este poder cantar, só sinal de ave ou de homem,
Que utensílio na vasta mão direita!
— As coisas tão cêguinhas que nos tomem
Em sua calma perfeita.
Que um deus imprimir ousa
O cunho do silêncio e do disposto puro
A quem, fechado em casa, é o cheio de uma cousa.
Como a pedra de escuro.

34.

Uma tarde é tão pouco em nossa mão!
Os seus anéis deixados os pesamos
Com puros olhos; damos
Rigor ao que é recordação.
Depois a noite esculpe
Nossa extensão no sono.
A que êrma catedral iremos nós de estátuas?
Sem um deus que nos culpe,
Tais os anéis de outono
Somos imagens fátuas.

35.

Vagar da vida esquecida
Em pensamentos de morte,
Como uma vaca a beber
Bebe a estrêla do Norte.
Os vivos já se alimentam
Do que há depois de morrer.
O que não podem, inventam;
A sua alma é só doer.

Morte, tão nossa filha,
Como lhe queremos bem!
Rodeamos a ilha,
Não achamos ninguém.

36.

Já um pouco de vento se demora;
Já sua força vale a de uma mão
Nestes papéis que trago para fora,
Que o campo dá certeza e solidão.
O calor fez a casca mais delgada:
Agora colho a tarde; a vida não.
Sou como a macieira carregada:
De palavras a mais cobri o chão.
Árvores há no outono que conhecem
O toque e ardor das folhas de amanhã
E esperando-as, altas, adormecem.
Com espaço e vento nunca a vida é vã.
Eu volto à mão do outono em meus papéis.
Penso e, indiscreto, o ar remove
Estas imagens cruéis
Que a minha vida comove.

37.

Esta saudade sem trégua,
Minha pele e pensamento,
Ágil como uma égua,
Até concebe do vento.
Que prado tem em meus olhos
Verdes até ao longe!
E como consente, amiga,
Meus movimentos de poldro
Dentro da sua barriga!
Que eu não sei se nasci ou sou o alento,
Para logo, a uma légua,
— Pura respiração
Que numa gota vai, numa narina de égua,
Nutrindo seu coração
Grosso de mim e do vento.

38.

O dia bebeu-nos
Como a um vinho sossegado ;
Deu-nos
Então um sono pesado.
O dia fêz-se no horizonte
Como um rapaz se faz homem
Sentindo suor na fronte,
Pulso duro
E uma mulher perturbada.
Exemplo do dia escuro
Tomem
Tôdas as coisas de nada.

39.

A noite tem duas colunas :
Uma é a lua branca e sem fala ;
Outra, imóvel nas dunas,
Vem o silêncio levantá-la.
Gosto da noite assim,
Como a entrada augural de um mar ou de um deserto :
PLUS ULTRA !
Ou, em bom português : ATÉ A FIM
DO MUNDO...
Onde está Deus encoberto.

41.

Senhor, nas minhas veias
Trago a morte medida.
Sou lâmpada de pobre :
Nem tôda a noite a vida.
Já meu sangue estremece ;
Veio uma asa ao lago.
Minha mão arrefece
Nestas coisas que afoço.

Que maneira de amor
Fui, no menino ido!
Agora, seja o que fôr
Já no homem cumprido.
Até ao último fio
Poupei o dote divino.
O homem de Deus perdi-o;
Só salvei o menino.
Esse me leva e enche
Como uma onda do mar;
Minhas fraquezas preenche,
Que a grande força é brincar.
Já vai escurecendo;
O sangue pára de arder.
Agora, o que digo acendo
Para me não perder.

VITORINO NEMÉSIO.

DUAS RAPOSAS "ARGENTÉES,,

Clementina era uma senhora cheia de carnes, grossa de feições, pesada de movimentos. Habitava o terceiro andar dum prédio novo, modesto, ao Arco do Cego, tinha uma filha pequena, e, desde que o marido subira de posto na repartição, metera uma criada barata.

O marido era um bom-serás, cumpridor de seus deveres, pontual de suas horas, composto de suas falas, com a manga de alpaca no inverno e o casaco de linho no verão. Jogava tôdas as noites o dominó, mais o compadre, no café do sítio, — e, quando ganhava, bebia a sua cerveja jubilatória. Extravagâncias, nenhuma. Tinha tôdas as contas em dia, o alfaiate com a prestação saldada em prazo certo, a mercearia paga no fim do mês. Disso lhe vinha consolação tamanha que bastava para encher de glória a sua vida.

Mariquinhas também era uma menina como as outras, muito aplicada e habilidosa, decorando pacatamente as lições e bordando « naperons » de dificultoso labor. De verão vinha do colégio pela sombra, em cabelo, com a bata branca sôbre o vestido e os livros numa velha pasta que já fôra do pai. No inverno procurava o lado da rua onde batia o sol, calçava as grandes botas de borracha preta, vestia o casaco de borracha branca, e chegava a casa com a cabeça molhada nos dias de chuva.

Foi no verão, em seguida ao exame de instrução primária, que Mariquinhas pediu, como prêmio, uma « permanente ».

— Ao menos, ando seis meses penteada...

Clementina indagou dos preços pelos cabeleireiros, ajustou, marcou a hora, e no dia combinado apareceu com a filha.

Emquanto a empregada erguia na cabeça da pequena o complicado monumento da sua arte, Clementina, nos vagares da

espera, observava as clientes. Batiam dez horas e elas vinham, com elegância matinal, de fato «tailleur», chapéu muito simples, e sapatos de meio salto.

— Como eu... — pensou Clementina, mirando, desvanecida, a sua pessoa. O chapéu é do ano passado, mas não faz má figura...

Comparou, minuciosamente, o seu vestido e os das outras. Não se achou mal arranjada, com o «tailleur» azul escuro, a blusa branca, os virados do casaco bem assentes. Mas nesse momento entrou pelo salão uma mulher de meia idade, também vestida de azul escuro, blusa branca e chapéu simples e mais duas raposas «argentées» caídas dos ombros.

— Que chique! — murmurou Clementina, maravilhada.

A das raposas deslumbrava-a. Era uma mulher oxigenada, preparada, duma elegância composta peça por peça como a dos manequins. As duas raposas «argentées», ricas, belas, imperiais, emprestavam-lhe um prestígio dinheiroso, afidalgado, que se impunha aos olhos da clientela modesta dêsse cabeleireiro de bairro. E a presumida sentia-o, pavoneava-se, ufana, esmagando de humilhação as outras que se apresentavam nos vestidos ligeiros da manhã, sem nenhum realce de preço ou de chiquismo.

Clementina pensou com amargura:

— Ah! Se eu tivesse duas raposas «argentées» não me metias num canto, não...

Pôs-se logo a fazer cálculos, a deitar contas à vida. Impossível, impossível, não era... Muita gente as tinha, às «argentées», e sem dispor de ordenados por aí além. Economizando nos gastos, sendo forreta na casa, talvez arranjasse dinheiro para uma... A Izilda, e era bem ajanotada, só tinha uma... A Dori-nhas só comprava uma nesse ano, e a outra, a que faria par, havia de comprá-la no ano seguinte... E casadas com empregados, com poucos meios...

— Fazem muito bem! — resmungou Clementina, olhando, com ódio, as «argentées» nos ombros da mulher.

Sim, tinha de puxar por si, que ninguém lhe levava nada à mão. Era uma parva, era, sim senhora... Andava sempre a pensar na filha e no marido, ou nas coisas da casa, e sem ter em cima do corpo trapo que se visse. O marido comprara sobretudo, e ga-

bardine, e *frac* para os cumprimentos ao ministro, e *smoking* para as festas do sindicato. A filha quisera casaco de borracha, e botas altas, e uniforme da Mocidade, e « permanente », e mais trinta vontadinhas. E para si mesma, nada... Arranjava um fatinho de saia e casaco, um abafo no inverno, e estava vestida.

— Como uma fraldiqueira... — murmurou, com raiva, comparando o seu apagado com a vistosa elegância da sêcia das raposas.

Invadiu-a uma onda de despeito, de amargura, de rancor. Teve, mesmo, a impressão de que a outra, a das raposas, troçava da sua modéstia. Remoeu, fitando a elegante, como se tirasse vingança:

— Deixa estar... Também vou comprar uma para mim... Também sou gente...

Já nesse mesmo dia começou a economizar para a raposa. Foi parca na gorgeta ao cabeleireiro e voltaram a pé para casa. Depois a filha quis uns vestidos novos, para usar no Liceu, e ela, que tanto orgulho fazia em mandar a pequena ao Liceu, não lhos comprou. Mandou-lhe transformar os que já tinha, acrescentando as bainhas, ampliando os ombros, metendo tiras de tecido escocês onde faltasse fazenda, enfim, pondo os vestidos ao tamanho da garota, que crescia sem licença. No final, feitos todos os arranjos, e pagas as contas, verificou que gastara mais do que queria. Chegou o outono e ela não conseguiu pôr de parte mais que uma nota pequena, isolada, com que iniciava o pecúlio a gastar na compra da raposa.

Tornara-se avarenta. Ratinhava em tudo que fôsem gastos, na comida, nos eléctricos, na compra de roupas. O marido usou, pela primeira vez, uns fundilhos nas calças de inverno, as da repartição.

— Vais de sobretudo, ninguém dá por isso... — dizia-lhe Clementina quando êle mirava, no espelho do guarda-fato, desconsolado, a costura dos fundilhos a aparecer, muito visível, abaixo da aba do casaco. Riu-se, fêz-lhe cócegas no pescoço, e até lhe deu um beijo, excessos de gentilezas que não costumava desperdiçar.

Os gastos na casa foram severamente medidos. A criada ouviu descomposturas, frases desabridas, ameaças de « rua, rua! » por

uma pá a mais de carvão no fogareiro ou um esquecimento de luz acesa. Clementina contava o dinheiro a tostões. Mas parecia que um demónio malicioso andava a torcer-lhe os desígnios. Dia a dia encareciam os géneros, subtilmente, agora uns centavos na carne, logo outro tanto na hortalça, e o peixe, então, pela hora da morte... Apertasse quanto apertasse, não amealhava nada que se visse. No fim dum ano de economias tinha apenas quinhentos mil réis de parte.

— E por menos de dois contos não a tiras da loja... — dizia-lhe a Dorinhas, a amiga, envaidecida com as suas raposas, e gabando-as com entranhado amor como se as tivesse dado à luz. Que já estão mais baratas... A minha foi de dois contos e quinhentos...

Clementina esmoreceu com as dificuldades da empresa. Sentiu-se tentada a desistir de a levar a cabo, mas uma espécie de amor próprio deteve-a. Já anunciara às amigas que ia comprar uma « argentée ». Por essa intenção de compra já era invejada, discutida, comparada. O que haviam de dizer as outras se continuassem a vê-la com o seu pobre vestido « tailleur », sem raposa, sem ao menos uma pobre raposa, sem nada?

— E cada vez se usam mais as « argentées »... — pensava ela, melancólica.

Era verdade. Ao domingo, na missa, por cada três mulheres havia uma com seu par de « argentées » caídas dos ombros. Ao sábado, no cinema, elas multiplicavam-se, e já apareciam alternadas. Mulheres de todas as classes, da sociedade, do teatro, dos clubes nocturnos, todas ostentavam o seu par de « argentées » fascinantes, imperiais, admiráveis. Clementina passava em revista as suas amigas... Todas, a pouco e pouco, iam comprando as raposas famosas. É verdade que se rosnava da Rosa, da Laurinha...

— Calúnias! O patrão é tão sovina! E tão velho! Nem êle lhe dava a raposa! A Laurinha dizia-o a toda a gente, tinha comprado as suas por um preço inverossímil, em segunda mão...

Uma manhã, já se sentia o inverno, Clementina lia o jornal sentada à mesa de jantar, enquanto beberricava o café. Página por página saboreou as notícias internacionais, os crimes, a província, os anúncios. De súbito bateu com os olhos num título gordo,

a meia coluna, e leu com o coração palpitante : VENDEM-SE « ARGENTÉES » a prestações.

— Hein ! murmurou ela, deslumbrada.

Informou-se das condições do contrato. O preço era subido, cinco contos por um par, e quatro a pronto pagamento. Além disso exigia-se fiador estabelecido. E prestações mensais muito elevadas...

Clementina entrou a calcular como poderia pagar as prestações. A vida subia de preço dia a dia. A criada era uma lástima. Enquanto tivesse criada não poderia pensar em poupanças...

— Umas ladras, umas estragadas, — dizia ela ao marido pasmado do incontido furor anti-criadal. Se eu arranjasse uma criada económica...

Andou uns tempos com a ideia de descobrir a criada prodígio. Como a não encontrou resolveu-se a despedir a que tinha.

— Com o que economizo a fazer eu o serviço, pago as raposas... Em dois anos estão pagas...

O merceeiro serviu-lhe de fiador. Ela foi à loja, escolheu as peles, e assinou o contrato. As raposas vieram nesse mesmo dia dentro duma grande caixa, e o seu pêlo luxuoso, brilhante, digno de aparceirar com pérolas em ombros de princesa, caiu logo em cima do vestido de trazer por casa que Clementina metera no corpo desde manhã. Ela não deu fé do contraste. Tirou o avental, viu-se no espelho, e pensou que « já tinha outra graça ».

Agora fazia o serviço todo na casa. Logo de manhã acendia o fogão por via das águas quentes, vigiava a rua para chamar as vendedeiras do peixe e da hortalça, ia à porta comprar. Dava o almoço ao marido e à filha, arranjava-lhes os farnéis, e via-os sair. Depois fechava a porta e sentia, no seu isolamento, todo o pêso da casa a arrumar, da comida a fazer. Varria, encerava, lavava a roupa, compunha as camas. A filha vinha à tarde do Liceu, mal lhe dava uma ajuda na limpeza do pó, e ia a correr para o quarto estudar, fazer exercícios, escrever temas. Clementina deitava-se estafada, com as costas doridas, os pés inchados. O que mais lhe custava, porém, era sentir as mãos grossas, esfoladas, negras nas unhas, do serviço na cozinha e das lavagens das loiças.

De vêz em quando sonha com o sábado em que estrearia as raposas, no cinema. Esperava-se enchente, que a fita andava na berra. E ela iria com as suas raposas, no meio de tanta gente... Tanta gente a vê-la com as suas raposas...

As amigas, prevenidas, tinham-lhe enchido a casa, a ver, a avaliar, muito curiosas e bisbilhoteiras, com sua ponta de inveja. Chegavam, punham-se em frente do espelho, e pespegavam em cima dos ombros as raposas de cinco contos, as raposas que Clementina iria estreiar, daí a dias, no cinema. Faziam um vistão por aí além, porque vinham da rua, vestidas com o que tinham de melhor, Clementina sentia-se vencida por elas, ao ver-se entroxada nos trapos de andar por casa, na lida diária, ao ver que, em cima dêles, a sumptuosidade das suas raposas morria. Esperava ansiosamente o dia festivo em que as luzisse, sob os olhares admirativos das gentes. Magoava-a, como uma dor física, a ideia de que ainda não fizera vista com elas.

Mas no sábado piorou da constipação, uma constipação teimosa e mal tratada.

— Sou uma descuidada — lamentava-se ela; — vou à janela com a cara afogueada do lume...

Ao anoitecer perdeu as esperanças de sair. Já não podia com a piorreia da garganta. Meteu-se na cama mal juntou, medicou-se com aspirina e chá de limão. Apareceu-lhe na cara o rosado da febre. Metida nos cobertores, a suar, lembrava-se da sala do cinema, cheia de luzes, de gente, de música, e do vistão que faria no seu lugar da plateia com as raposas nos ombros, as suas « argentées », « que são das melhores ». As mulheres haviam de a devorar com os olhos, de a invejar, e de-certo a julgariam pessoa de posses... A meio da noite a febre subiu, e Clementina, um pouco delirante, pediu à filha que abrisse o guarda-fato para contemplar as peles famosas.

— Como estas não há muitas...

Dias passados chegou, finalmente, a noite solene em que Clementina se vestiu a preceito para ir ao cinema com as duas raposas « argentées ». Era grossa de costas, reboluda de peito, e o volume dos bichos enchoirçava-a. A sua cara popular, de expressão astuta e decidida, destacava-se baramente entre a

pelagem preciosa. Poisava as mãos papudas, estragadas do trabalho grosseiro, e ornadas dum largo anel de muita prata e pequenas pedras, nas caudas fofas e sedosas, numa carícia contínua, quási carnal.

Entrou no cinema com arrogância, hirta e solene, sentou-se com ostentação, inquieta, dando nas vistas. Procuraram-na alguns olhares, atraídos pelo ruído, e desviaram-se logo, sem rastro de assombro. Clementina sentiu, como uma injúria, a indiferença da multidão. Queria gritar: « Eu, eu também, já tenho duas « argentées »! Olhem mais para as minhas « argentées », que são o que há de melhor! »

Mas tinha que se convencer da verdade. Passava despercebida! As suas « argentées » não davam no gôto de ninguém!

Despeitada, danada, começou então a passar em revista a sala, para ver e criticar as raposas das outras. « Melhores, não são ». Teve a impressão de que uma chuva de « argentées » tinha caído do tecto. Apareciam em todos os ombros, tornavam-se numa espécie de uniforme da mulher janota. Um frio de inverno polar cortou a alma de Clementina — compreendia que nem sequer se tornava notada com o luxo que a igualava a tôdas!

Pensou amargamente nos longos dias em que lhe era forçoso dispensar a criada para poder pagar as prestações ao peleiro. Quantas vezes teria de lavar a loiça, esfregar a chaminé, ensaboar a roupa, amanhoar o peixe, descascar as batatas, partir a hortaliça, varrer o chão, antes da dívida liquidada! Mais de setecentas! Seriam mais de setecentas vezes em que saltaria da cama demasiado cedo para atender o leiteiro e se deitaria tarde, moída, para passar a ferro, em que seria criada em vez de senhora! Valeria a pena ter feito o sacrifício?

— Nem sequer reparam em mim...

Um suspiro fundo alteou-lhe o peito. Resmungou « a gente mete-se em cada uma... » e amarfanhou-se na cadeira, aborrecida, sem dar atenção ao filme.

Daí a pouco sentou-se em frente dela uma rapariga elegante com uma capinha de « argentées » muito vistosa. Era ainda novidade, tinha um certo ar de coisa de Paris, fêz efeito. Clementina via o êxito da outra, os olhos que buscavam a outra, que a admi-

ravam, e enfureceu-se. Examinou a capinha com ferocidade, viu como era cortada, contou as tiras, observou o correr do pêlo.

— Todo aquele espalhafato e tem só um bicho, é uma pelin-trice, — disse ela para a filha, com uma certa vontade de o comunicar a tôda a sala.

Ficou mais consolada por saber que a capinha da outra só tinha um bicho. Ela trazia dois, «o melhor que há», e não os ficaria a dever. Enquanto a delambida da capinha talvez a não pagasse ou fôsse uma dessas que arranjam as farpelas por subscrição pública... Pois era o que era, uma das tais, com certeza...

Só à saída se sentiu feliz, quando a D. Cesaltina lhe fez adeus lá de longe, de cara torcida num riso amarelo e de olhos fitos nas suas raposas.

Desde que não tinha criada, Clementina mal ia à rua. Ao sábado sempre arranjava tempo e disposição para o cinema, e ao domingo também aparecia na missa. O resto da semana passava-o em casa, esgadelhada, cheirando a peixe, as mãos negras e arranhadas. Mas quer no cinema, quer na missa, procurava a compensação do sacrifício com a exibição das raposas. Sentia-se paga de tudo desde que fôsse vista por qualquer pessoa conhecida.

Pagava pontualmente as prestações e sem custo, porque era muito o que poupava no ordenado da criada, no que ela comia, e no que ela estragava. Passado o verão, a dívida desceu a metade. Quando voltou o outono as «argentées» reapareceram nos ombros de tôdas as mulheres janotas — mas com uma profusão avassaladora, um carácter de invasão, de cataclismo. Agora abundavam as capas, grandes e pequenas capas, e os casacos grandes e pequenos, tudo em «argentées», e aos centos! Clementina passava despercebida mais do que nunca, apenas adornada do seu par de «argentées» que morriam ao lado dos braços de peles sumptuosas.

E, o que era pior, envelhecera. Com o trabalho perdera a polpa gorda da cara e as rugas marcavam-se mais a fundo nas faces emmagrecidas. Andava fraca, queixando-se de pontadas nas costas, de dores nas articulações. O que a animava, o que a consolava, era a certeza de que as raposas estavam quasi pagas. Murmurava consigo:

— Faltam três meses... São noventa dias... Depois meto de novo a criada...

Foram noventa dias dolorosos, de mal estar, de queixa contínua, « não sei o que tenho », « não me posso ter nas pernas », agora dor de cabeça, logo dor nos pés, e com todo o serviço a seu cargo, chão a encerar, comida a fazer, pilhas de roupa no lavadouro.

A voga das « argentées » continuava a crescer. Nos sábados, no cinema, e nos domingos, na missa, Clementina via, com terror, ampliar-se o tamanho das capas e casacos de « argentées », e aumentar o número de senhoras guarneçadas de « argentées », Eram legião, exército, praga... Clementina já não sabia, mesmo, se odiava as suas, ou se odiava o preço do sacrifício com que as pagara.

Foi num sábado, de tarde, que pagou a última prestação. As raposas agora eram suas, mais suas que nunca. Tinha vontade de o proclamar, de atirar com a notícia à cara das presumidas que via passar, muito envaidecidas, com capas e casacos de princesas russas, que talvez não tivessem pago...

— Se as pagassem, como eu, não as tinham às dúzias... Caloteiras! — resmungava com ódio.

Nessa noite entrou no cinema com renovada altivez, orgulhosa das suas raposas de cinco contos. Olhava para um lado e outro e pensava. « Pois, sim, só tenho duas, mas paguei-as ». Sentia um amor mais fundo pelo seu par de « argentées » e um ódio mais vivo pelas luxuosas capas e casacos com dúzias de « argentées » que entravam em fila e se dispersavam pela sala. Passou depois uma mulher vistosa, tipo de « poule de luxe », com um chapéu audacioso na cabeça e duas raposas enormes, claífas, numa côr acinzentada, caídas dos ombros como manto de rainha. Passou e deixou na sala um sulco de admiração.

Clementina pôs os olhos na mulher e interrogou-se, de si para si, para perceber a razão de tanta soberbia e pasmo. Apenas um par de raposas, um par de raposas como o seu... Nem eram « argentées »... Talvez as não tivesse pago... O seu, ao menos, estava pago, era bem seu...

Ao lado, em voz comovida, duas raparigas comentavam as raposas da «cocote».

— São as raposas azues... A última moda... As «argentées» já se não usam...

Clementina estremeceu. Um suor gelado, suor de agonia, humedeceu-lhe a testa. Sentiu frio até à alma. Veio-lhe um desejo doido de gritar, um desejo de que lhe acudissem, de que a salvassem — e, ao mesmo tempo, o mêdo de enlouquecer. As «argentées»... As suas «argentées»... já se não usavam...!

MARIA ARCHER.

CRÍTICA

POESIA

DRAMA (POEMAS DA PAZ E DA GUERRA), POR ALBERTO DE SERPA, ED. PRESENÇA (PORTO); SOLSTICIO, POR FAUSTO JOSÉ, PORTO; CANÇÕES DE ENTRE CÉU E TERRA, POR FRANCISCO BUGALHO, ED. PRESENÇA; E OUTROS POEMAS E POETAS.

A poesia de Alberto de Serpa fez notáveis progressos de interioridade com este *Drama*. Aqui quasi não há daquelas delicadas notações da vida quotidiana que o poeta envolvia numa neblina de resignação, colhendo-as em praças desertas, trazendo-as na intimidade de velhinhos, bebês e tólos, fazendo delas um belo breviário de irmão leigo. O que faz o encanto dessa poesia é certamente a graça e a humildade que a impregnam, uma espécie de *povertà* professada sem hábito. Mas também é certo que, sem os quadrinhos de interior ou de rua triste que servem de suporte a essa filosofia da humildade, ela ficaria descarnada de mais como pensamento poético; — como pensamento, e até como expressão.

É o que supomos que acontece neste *Drama*. As tendências religiosas de Serpa desenvolveram-se, o seu franciscanismo passou de mero acidente poético a uma concepção do mundo e da vida, mas o verso portador desta nova maneira íntima perdeu cor e relêvo. Acentuou-se o versilibrismo. O verso amétrico tornou-se versículo, — mas, não sei porquê: falta-lhe aquele movimento ao mesmo tempo brusco e longo, periódico, feito de acumulações e de reincidências, que torna tão poderoso, por exemplo, o verso de Claudel. E digo Claudel por se tratar de um grande poeta religioso que está na origem do movimento lírico a que Alberto de Serpa parece aderir agora, e de que Murilo Mendes e Jorge de Lima, brasileiros, são os principais representantes em lingua portuguesa.

Deve dizer-se, em abono de Alberto de Serpa, que o *Drama* não traz nada que se pareça com a torrencialidade que faz de Jorge de Lima — tão puro poeta nas suas verdadeiras horas — uma espécie de profeta incontinente. A linguagem de Alberto de Serpa, além de ser destituída de imagens, quasi não tem ganga alguma. São raras as impurezas do tipo « mãos orantes » ou « morte pairante e vencedora ». E, se nos permitimos entrar nestas antipáticas minu-

dências é precisamente pelo carácter desconcertante de tais nódoas num estilo tão limpo, em que cada palavra tem o seu justo valor e um pêso certo, e em que cada frase vem com o seu giro mais natural e simples.

Mas é essa simplicidade que faz de poemas como *Exaltação* e *Minuto de Silêncio* composições sem justificação poética, a-pesar-de um ou outro achado como aquela « qualquer coisa » que Deus chama « de cada um » e « que não vale cá em baixo ». Bem sabemos que Alberto de Serpa leva o seu culto da humildade a ponto de fazer da própria simplificação e apoucamento dos seus meios de artista uma fonte de comoção. Mas é preciso não esquecer que a poesia estreme, a das coisas e das suas situações, não se comunica literariamente sem intervenção do verbo, dos seus recursos de sugestão, de encanto, de côr e desenho. É possível, por exemplo, que o poema de um único verso a que Serpa chamou *Oração na Trincheira*, e que diz isto (só isto, e o resto da página, in-4.º largo, todo branco): — *Senhor, antes da paz da morte, uma outra paz!*; é possível que este verso-poema traduza uma vivência poética profunda (e certamente um nobre voto de pacifista). O que não traz é necessidade ou expressão que nos comuniquem senão o voto. Quer dizer: vivência poética, se a houve, está por detrás deste verso como se ele fôsse uma muralha. Nem o verso é verso, nem o poema é poema. A poesia, à força de querer-se pura, evaporou-se dali. Ficou em vez dela uma simples carcassa verbal, uma banalidade.

As grandes virtudes da poesia de Serpa estão naqueles seus versos, infelizmente raros no *Drama*, em que a pureza e simplicidade das palavras se junta à força emotiva que as determinou, a pressão instantânea e invencível da verdadeira poesia: « *Alguém dobrava com uma ordem doce os meus joelhos* ». « *Olha-se para o alto e vem um azul que nos lava e nos chama!* » « *As árvores sentiram mais um ramo para secar* ». « *As estrelas tremerão um dia com o frio dos homens?* » Aqui está, parece-nos, o autêntico Alberto de Serpa, aquele que vale a pena ler e saber que caminho percorreu de livro a livro, porque é esse que dá elevação e pureza à nossa poesia actual.

Solstício é o quinto livro de poemas de Fausto José, que se estreou em 1928 com *Fonte Branca*. Uma epígrafe, tirada do *Vocabulaire de Cocteau* e posta à entrada do volume, dá-lhe a significação de uma obra de maturidade — quando « o poeta de trinta anos », « a cavalo » na sua casa, vê a mesma paisagem dos dois lados, mas cada um deles vestido de sua estação diferente. Emfim, Fausto José já escreve *nel mezzo del cammin di nostra vita*.

Para versos de tal idade e de tal transcendência, os do *Solstício* trazem-nos uma certa decepção. Dir-se-ia que Fausto José desdenhou os velhos registos de ingenuidade, de frescura, que faziam da sua lírica coimbrã, no meio das autênticas e das falsas vozes do *modernismo*, um refúgio de verdadeira e simples poesia. E não é que este livro não tenha simplicidade e coisas poéticas. Mas está tudo um pouco misturado; falta combinação e equilíbrio nesses antigos elementos.

Gostaríamos de ter em todo o *Solstício* o tom daquele bocado do poema *Peregrinação*, em que Fausto José, que foi a Coimbra matar saudades, fala do seu quarto de estudante, da mesa onde escreveu os seus primeiros versos, das « ínfimas coisas que se esquecem ». *Desagregação* é um lindo poema, com a condição de o deixarmos no primeiro troço. Mas a *Sesta* corre do primeiro ao último verso com a segurança daquele insecto de « instinto profundo » e « antenas móveis floridas », com a naturalidade daquela relva onde se morreria « melhor / que no colo de paz de um velho amor ». Ai é que está a voz viva e sã de Fausto José.

★

Francisco Bugalho estreou-se em 1931, com *Margens*. Daí até este ano não publicou nada em volume. *Margens* (que não temos à mão) revelavam um poeta embrionário, delicado, com o amor do ajuste entre o que se pensa e escreve, seduzido pelas tendências poéticas da geração do *Orpheo*. Mas via-se logo que o seu temperamento não estava, nem com a densidade e prodigiosa invenção de Pessoa, nem com o delírio trágico e decorativo de Sá-Carneiro. A família de poetas para que Bugalho nascia é a dos sedativos e suaves, os que se controlam na melancolia. A companhia de um Ribeiro Couto é que lhe vai melhor. Como esse, alia ao gosto do quotidiano o abandono à sedução do que é mais puro no tempo, aquilo que em cada coisa corriqueira é o seu sinal de gravidade, de duração. E, ainda como esse, a sua expressão é mais intensa que forte. Não tem explosões criadoras nem desenho vigoroso nos seus versos. Artista calmo e sóbrio, que bebe pelo seu copo um vinho da sua lavra.

Estas *Canções de Entre Céu e Terra* afirmam essa calma e sobriedade que em *Margens* eram simples indício. Aqui, a matéria poética alargou-se, a expressão ennobreceu-se. No meio da parada de pseudo-poetas que por aí há, de versilibristas arbitrários, de jorgedelminhas abundantes, este poeta impressiona-nos precisamente pelo carácter autêntico do que faz e por uma digna aceitação dos horizontes da sua arte.

A poesia de Bugalho, onde é mais impressiva, traz a marca da terra alentejana. A não ser num ou noutro soneto de Florbela Espanca, em vislumbres de Mário Beirão ou nalgum raríssimo poema folclórico de Sardinha escapo à sua estrutural falta de poesia (sem falar, é claro, na *Égloga Segunda* de Bernardino), nunca o Alentejo teve mediador poético como nas *Bucólicas*, sub-divisão final destas *Canções*. Penso naquele *Ganhão* que vai virando a leiva com a sua junta « pesada, lenta, cansada » (vê-se um sobreiro no horizonte), e sobretudo naquele *Pastor* de um « chão frio e surrado », que trata as « ovelhas pejadas » « pela sua condição » e sofre pelas amarguras das rézes. Este último é um belo poema. O tema do parto da água alasá é feliz e bem visto, mas a excessiva lentidão dos versos de Bugalho não o ajudou muito.

Distinguiremos ainda a inscrição do livro e alguns *Momentos*, como o I, também aflorado por uma rápida nota alentejana. *Sêde* é uma canção sensual que documenta outro aspecto das possibilidades de Bugalho; o seu sentimento

do ritmo e o seu gosto por uma certa frieza «estética», contraste e repouso da sua natural tristeza de poeta da planície.

A edição é excelente, com belas vinhetas do artista húngaro Átila Mendly de Vetyemy.

★

É ainda o Alentejo que baptisa em boa hora alguns versos da estreia de Leonel Neves, *Janela Aberta*. O tema do ganhão, que volta da vida militar e descobre, durante as colheitas, «duas azeitonas vivas» nos olhos de uma cachopa, não está mal tratado. Mas não basta dizer «charneca» ou «montado» para que um poema nos dê sugestões do Alentejo.

Este jovem nasce para a poesia sob o signo de Cesário Verde. Os mesmos temas salubres e objectivos, os mesmos burros saloios, um jardim com umas velhotas, e até «laboratórios» e «fábricas», e aquele vago socialismo do mestre, o seu amor à «formidável alma popular». A própria maneira de encadear as estrofes à força de conjunção copulativa — e... e... e... — trai a letiura aturada de *O Livro de Cesário Verde*. Grande padrinho! E sobretudo nos tempos em que os nossos numerosos filhos de Polímnia pedem para aí a bênção a versilibristas fáceis e mal assimilados.

Leonel Neves teria andado melhor esperando pelo amadurecer da sua vocação. Mas não há dúvida de que, no meio da banalidade ou das inexperiências, há óptimas promessas de poesia: *E, enfim, morrer... em Fevereiro!* (importa / o pormenor à última ilusão?) / — *As amendoeiras lá de ao pé da porta / deitavam flores sobre o meu caixão!*

★

Depois de *Instantes*, aparecido há dois anos, João José Cochofel publica outro livro de versos — *Búzio*. É a confirmação e o alargamento das qualidades mostradas na estreia, mas ainda não é um livro definitivo. Nem admira. A poesia leva mais tempo a fazer-se que o vinho.

Búzio é um título exacto. João José Cochofel sente a vida como um murmúrio melancólico; parece que realmente leva tudo ao ouvido. Os seus temas são coisas sensuais intelectualizadas, requintes que ornarn uma mocidade baça e reflexiva, lembranças de coisas deixadas cair da mão. Esse cansaço é tratado com elegância e com um sentido do ritmo raro entre os poetas novíssimos.

Aparte um ou outro poema escusado, como *Rebelde e Húmus*, este livro de Cochofel é escolhido. A sua tendência acentuadamente *estética* trava-lhe um pouco o passo ao que é puramente lírico. Há talvez um excesso de cultura e de técnica na formação do poeta; a sua consciência crítica parece tyrannizar a inspiração, espiá-la de mais, roubando assim em espontaneidade e frescura o que ganha em recorte e precisão. Mas a qualidade poética da frase e da imagem é boa; às vezes até excelente, como no fecho do poema *Alcool*: aquele

enterrado que deixa «os olhos de fora», «para que nêles poise / o último orvalho da manhã». Ou aquela «manhã que lembra os olhos dos animais novos»; ou o fecho do *Desenho*.

O começo da *Canção de Alva* mostra bem como um artista tão carregado de hábitos culturais pode simplificar a sua expressão a ponto de torná-la melodia pura. O mesmo acontece com o poema *Breve*, que é uma pequena maravilha. *Declínio* e *Caixinha de Música* são boas composições.

*

Na *Voz do Meu Silêncio*, de Maria do Carvalhal, há realmente voz e silêncio. É um livrinho sincero — e isto faz gosto numa terra em que abundam senhoras autoras de versos, que lastimamos não poder respeitar poeticamente tanto quanto no plano mundano a boa educação obriga... Só é pena que esta jovem poetisa misture a tão boa inspiração versos tão frouxos ou banais, uma linguagem poética em geral antiquada, cheia de fácil eloquência. A relativa abundância de versos lípidos ou densos, destes que se sentem necessários, e não trazidos pela correia-sem-fim da rima e das dez sílabas (o livro compõe-se de 42 sonetos), ainda mais nos obriga a acentuar aqueles defeitos, com a sincera e tónica severidade de quem fala a um poeta cuja estreia lhe traz responsabilidades.

Sente-se neste livro uma forte influência de Pascoais, mas temperada por uma sensibilidade bem feminina, que delicadamente desenha os seus sentimentos vagos. A sua melancolia tem este belo timbre: *Quantas rosas de fogo vão deixando / Sua luz neste pobre coração!* O seu poder de pressentir e tirar poesia das coisas é notável, por exemplo, no soneto 17. Mas — vê? — nem versos como este: *Que saudade há no sol quando anoitece!* ou: *Sinto, no chão, flores que vão nascer*, fizeram calar aquele «vento» que aos penedos murmura *etérea prece*. «*Etérea prece*» é cliché... «*Matutina*» e «*peregrina*» também não é famoso. A-pesar-disso, o soneto 39 é bom.

Que Maria do Carvalhal desculpe esta crítica à lupa (o autor é mestre de retórica...). Mas penso o que seria um livro todo limpo de adjectivos velhos e inúteis, como aqueles da segunda quadra do soneto 40, que estragaram uma composição em que há esta pureza:

Sou ave no seu ninho recolhida,
Estrêla só por si apercebida,
Criancinha que só pra si nasceu.
O calor da sua alma a germinou,
A luz do seu olhar a iluminou,
Seu próprio coração a concebeu!

O caso de poetisas como Fiorbela Espanca e a Marta de Mesquita da Câmara do *Pó do Teu Caminho* são recentes de mais para que a lição se perca.

É preciso que a banalidade, a facilidade, a falta de cultura poética viva e actual não reduzam Maria do Carvalho a um poeta de que só se venham a salvar uns versos ou uma ou duas composições — e, ainda assim, só mondadas.

*

Álvaro Feijó estreia-se com *Corsário*. A moeda corrente entre os novos: preocupações sociais, estética de um mundo em crise, versilibrismo. Mas poesia, por ora, pouquinho. *Parábola* já quer ser qualquer coisa.

Quanto à estreia de Orlando Mendes, *Trajectórias* (Coimbra, 1940) — lamentamos.

*

A fechar esta crónica, a menção dos *Cadernos de Poesia*, organizados por três poetas novos: Tomás Kim, José Blanc de Portugal e Rui Cinatti. O 1.º fascículo trazia poemas de Montalvor, João Cabral do Nascimento, João de Castro Osório, Carlos Queiroz, Casais Monteiro, dos organizadores da publicação e de duas poetisas que não conhecíamos e prometem: Lígia, e Sofia de Melo Breyner Andersen. Gaspar Simões trata da *Dispersão* de Sá-Carneiro, e José Osório de Oliveira de três poetisas brasileiras. É uma bela iniciativa. Não depende « de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas ». « A Poesia é só uma ! » E é.

REVISOR.

MAR DE SARGAÇOS, POEMAS, POR FERNANDO NAMORA, COIMBRA, 1939.

Quem tiver acompanhado o autor, desde as suas primeiras composições até este *Mar de Sargaços*, reconhecerá facilmente que um equívoco tem vindo a enredar, desde longe, as reais qualidades e o próprio destino artístico de Fernando Namora. Poderei sintetizar esse equívoco afirmando que a personalidade do jovem romancista de *As Sete Partidas do Mundo* se unilateralizou, por culpa da pérfida influência de certos sub-artistas nacionais, na exploração dramática dos ocultos recessos da alma através da poesia. Ai, se me permite Fernando Namora que lho diga, está o seu calcanhar de Aquiles. Já nos *Relevos*, livro, aliás, de melhor construção e inspiração que este *Mar de Sargaços*, a voz que cantava parecia desencantada da melodia. Se o essencial é ter voz, urge contudo que essa voz possua uma emoção pessoal, sincera e viva, para que não cantem nessa voz outras vozes e a-fim-de que o orfeão dessas vozes alheias não consiga embargar o murmúrio poético pessoal. Pôsto assim o problema, direi que me parece que não será na poesia, mas sim no romance ou no conto, que Fernando Namora poderá encontrar o seu reino.

Corro pela terceira vez, de lés a lés, este *Mar de Sargaços*, e não encontro nêlé, não obstante certas composições felizes, nem o sobressalto nem o arreganho de um verdadeiro poeta. Há, sim, a tristeza dramática de uma adolescência cheia de sombras e de sonho; mas isso já o sabíamos desde *As Sete Partidas do Mundo*, onde a sofreguidão lírica do autor conseguiu exprimir-se nas vivas e animadas aventuras de João Queiroz.

Penso que, se entendermos por poesia a representação de tudo o que confrange o homem e o faz odiar, trair ou emendar as realidades ambientes, foi Fernando Namora um poeta, já, ao escrever o seu romance. Aquela lua doce e branca que êle adivinhou no fundo do seu poço humano, lá a vemos, através do herói e das heroínas, num volume que marcou, em Portugal, problemas até êle novelisticamente inéditos. Em compensação, que dizer dêste *Mar de Sargaços* senão que os seus poemas nada insinuam da mensagem interior que os possibilitou?

A voz de Alberto de Serpa, sem a pureza do seu lirismo, oferece a Namora a fácil sedução dos temas nocturnos e reais. As «luas sonâmbulas», os «caminhos da noite, cegos e rectos como o destino», os «raros e vazios dias», os «cansaços sem porquê», etc., etc., não são temas na poesia de Namora: são pretextos para divagações literárias. Ora, nunca como agora o *literário* foi tão inimigo do *poético*.

Tenho lido recentemente, em certos críticos, que a poesia sem métrica implica um bom ouvido. Sem tentar desmenti-los, parece-me que o que essa poesia requere, antes de mais nada, é a personalidade de um verdadeiro poeta. A poesia livre de rimas e de música pode dispensar também o ouvido hábil e experimentado do autor; só não dispensará a *experiência* que deriva de uma sensibilidade em plena e ofegante expressão, e, ao cabo, aquêlé murmúrio que é sintomático de uma voz autónoma que quer cantar. É fácil escrever-se que «a minha poesia é assim como uma vida que vagueia pelo mundo»; mas, para o ser, urgia, de-facto, que os passos do poeta o tivessem levado a uma peregrinação e a uma aventura que não consistissem, apenas, em considerar os *caminhos do mundo* «desencontrados como os ponteiros dum relógio velho». Uma poesia que parte assim, como esta, da *forma*, do comentário *literário*, da crónica supérflua e superficial, destoa inteiramente daqueloutra que estua no romance de João Queiroz, adolescente que, munido de órgãos líricos, sabe descobrir a vida *rasgando-a*.

Fernando Namora, vítima do assinalado equívoco de que só é poesia a casca do poema, e não o próprio poema, cai freqüentemente no lugar comum, na frase feita, por supor que só *fazendo versos* logra a poesia. Na *Canção do Abraço*, considera que «navio adormecido à lua / é uma carcassa abandonada / que o mar engole», — o que é, aliás, muito discutível sob o ponto de vista náutico. No *Fado*, o Poeta confessa desejar «ser a hera dos muros, / que o tempo vai comendo / e o sol e a chuva fazem ressurgir» — o que não é, diga-se de passagem, altamente poético. Mas para que referir mais exemplos? Fernando Namora há-de encontrar o seu reino, sei-o de antemão, uma vez

que se estude e, na trajectória do seu rumo, possa compreender quanto o literário é inimigo da realização serena, sincera, que nunca admite disfarces retóricos ou protuberâncias de mau gosto.

O próprio *Mar de Sargaços*, em algumas das suas raras composições felizes (por exemplo: em dois ou três dos *Poemas Bárbaros*, mesmo assim muito inspirados em poemas de Torga e Régio), traça a avenida ampla por onde Namora poderá seguir até à real poesia: a que se alimenta do homem e desperdiça a fórmula, e marca sempre, em todas as inspirações, a hora suprema da confissão não solicitada. Consegui-lo-á Namora pelo romance ou pelo poema? Embora me incline pela primeira hipótese, confiado nas promessas opulentas de *As Sete Partidas do Mundo*, não me atrevo a exprimir uma opinião definitiva. A vida é caprichosa e arbitrária... Numa ou noutra hipótese, porém, e quaisquer que venham a ser os futuros e reais caminhos de Fernando Namora, tenho desde já a certeza de que está nêle a crisálida de um verdadeiro artista. É isso, afinal, o que interessa.

MANUEL ANSELMO.

ROMANCE E AFINS

PANTANO, ROMANCE POR JOÃO GASPAR SIMÕES.
EDITORIAL INQUÉRITO. LISBOA.

É este o quarto romance de João Gaspar Simões, — mais uma experiência a juntar portanto às três anteriormente feitas. Quatro romances são, no património dum romancista, — uma obra; por isso se poderá dizer porventura que será um romancista falhado aquele que em quatro tentativas se não conseguir impor pela manifestação inequívoca do tom e do sêlo que revelam e impõem uma personalidade. Ora com João Gaspar Simões continua a dar-se um curioso caso: aos seus quatro romances é evidente não corresponder uma solidez capaz de nos dar a credencial incontestada dum grande romancista. Posto que nenhum dos romances se possa dizer insignificante (longe, muito longe disso até), o certo é que dêles apenas emerge um romancista que ansiosamente se procura em todos os caminhos — e não um romancista que efectivamente consegue realizar-se. Mas (e aqui reside o curioso do caso), ninguém de boa fé poderá negar a João Gaspar Simões qualidades notáveis de romancista: — a tessitura psicológica das suas personagens é quasi sempre lógica (daquela lógica a que está submetida a actuação humana), a acção quasi sempre decorre naturalmente (e bem se sabe o que isto significa), o diálogo é quasi sempre fluente e vivo. Porquê, então, que dêste romancista ainda não tenhamos em tudo e por tudo um romance? Talvez que só a inteligência de João Gaspar Simões nos possa verdadeiramente responder: — essa inteligência tão afeita ao processo crítico, à análise dos compostos romaneços, ao desfi-

bramento das técnicas, à descoberta e explicação das personalidades. Com efeito, ante tantos e tão grandes romancistas: um Balzac, um Flaubert, um Stendhal, um Dostoiévski, um Tolstoi, um Thomas Mann, um Lawrence, um Morgan, — ante tantos e tão grandes romancistas (dizia eu), João Gaspar Simões, esfarelando-os criticamente, conhecendo-os no mais recôndito das suas intimidades, está, enquanto romancista, numa posição de assombro. Isto é: o crítico, bem assente em tudo o que, dentro de si próprio, o revela e o define, — impôs-se às solicitações estranhas. O romancista, talvez porque veio depois daquele (e um crítico é, naturalmente, um homem que se debruça sobre as obras alheias), ainda não conseguiu isolar-se na contemplação do seu próprio panorama. Daí que toda a obra romanesca realizada por João Gaspar Simões o tenha sido sob a tutela, mais ou menos premente, mais ou menos velada, do romancista ou dos romancistas que, nos diversos momentos, mais se impunham à sua admiração: um Joyce, um Proust e um Dostoiévski (para *Elói*); um Camilo e, talvez, um Maupassant (para os dois volumes de *UMA HISTÓRIA DE PROVÍNCIA: Amores Infelizes e Vida Conjugal*); um Charles Morgan (para *Pântano*). Será caso para desesperar de que um acto oportuno de rebeldia venha quebrar as tutelas? Não, por certo; — porque as qualidades evidentes, já atrás anotadas fugidamente, nos ensinam que aquêles que as possui, mais cedo ou mais tarde as terá de fazer valer. Depois do assombro (é dos livros) vem a quietude ou a morte. Porém, a morte só costuma render aquêles que, desprovidos de qualidades, não mereciam o dom da vida.

Mas, depois de tudo isto, ocorre naturalmente perguntar: — Que vale o novo romance de João Gaspar Simões, — esse *Pântano*, de título que, por si só, já revela uma interferência crítica (e porque não uma subtil reminiscência de Charles Morgan: *The Fountain — Pântano*)? Ora a isto pode responder-se de maneira aparentemente desconcertante: — na obra de João Gaspar Simões, *Pântano* é, ao mesmo tempo, a mais e a menos importante espécie.

Começarei por notar um dos seus méritos: — Na linha evolutiva do romance português (se assim se pode chamar ao que tem sido intermitente), *Pântano*, sem ir de encontro a uma tradição, abre um caminho novo. Não porque as suas personagens pela primeira vez apareçam em romances portugueses (talvez até no facto de não serem inteiramente novas resida a sua principal fraqueza): somente porque o plano em que o romancista timidamente as situou, o departamento das suas preocupações onde o romancista prevalentemente quis fixá-las, tudo isso é (digamos) coisa nova em Portugal. Será, porventura, possível (como já quis insinuar) que se fale, a-propósito, em Charles Morgan. Há, parece-me, razões para isso; mas há também razões para considerar abusivo que do romancista inglês se fale como espelho em que o romancista português se tivesse fielmente revisto. Charles Morgan vai mais longe do que João Gaspar Simões: não selecciona, não escolhe, não desprende as suas personagens dos laços do quotidiano vulgar (já se verá que o exprimir-me assim não é pleonismo); bem ao contrário, o quotidiano das suas personagens é que é já de si invulgar. Ora, João Gaspar Simões, procurando embora

surpreendê-las em certo plano da sua vida (e se assim é, tem de concluir-se que esse plano não é exclusivo), faz e não faz essa selecção. Fá-la emquanto da continuidade dos dias que passam extrai certos momentos (aqueles com os quais parece querer fazer-se a acção do romance). Não a faz emquanto a esses momentos faz preceder ou seguir não digo a vulgaridade (porque já vimos a expressão que esta toma em Charles Morgan), mas a banalidade da vida das suas personagens. Daí que uma interferência de planos, embora nos dando uma maior aproximação da verdade viva das personagens (que quasi nunca é a sua verdade romanesca, pois esta exige inevitavelmente selecção), tire ao romance aquela unidade que nêle naturalmente desejaríamos encontrar. Dir-se-á (e não custa nada acreditá-lo) que o autor ultrapassa as suas personagens; que ultrapassa o romance; — e dir-se-á ainda que esse plano para o qual o romancista se quer evadir é afinal uma excrescência da vida das personagens, cuja inferioridade encontra a sua melhor expressão no charco coaxante que são os cafés.

Faço assim referência a um critério que procura *unidade* no romance — e talvez que isso levante algumas objecções. Porém, tais objecções, que prevejo e que antecipadamente poderia aceitar no caso de as dever aceitar, não atingirão o que quero dizer, mas, sim e apenas, a desfiguração do que quero dizer. Com efeito, ao falar em unidade, não refiro a necessidade de o romance obedecer a uma técnica ou a uma construção, — a uma arquitectura sãbiamente medida: — refiro apenas uma economia intrínseca a todo o romance, por via da qual, ainda o *roman-fleuve* ou um outro em que se inscrevesse (na sua significação mais literal) a frase de Gide: « e a vida continua », — a si próprio se basta e em si próprio é. Para tudo dizer numa palavra: o romance deve ser sempre um *total* — por mais que as suas portas fiquem abertas ao que poderá vir depois, — a tal vida que continua.

Ora este romance de João Gaspar Simões, quando comparado com os anteriores do seu autor, perde por esse lado na comparação: o leitor fica com uma impressão final de desconexão, de dispersão, de fragmento. A acção tarda em delinear-se, o fluir psicológico demora a ganhar consistência, — as personagens movem-se mas não se definem. Tirante o herói (e isto mesmo com reservas), todas as outras personagens se revelam, por um ou por outro aspecto, descentradas da vida ou sem um verdadeiro centro de vida. Ou então: insolidárias com o romance e com o conflito Juvenal-Francine. Daqui resulta que a *ordem* no romance nem se manifesta por coordenação nem por opposição. No romance há quasi sempre um hesitar entre dois planos de vida, uma interferência entre eles, que não é fusão (emquanto esta é necessária ao conflito romanesco), uma ambiguidade que foge aos compromissos com a realidade romanesca, — dir-se-ia que em cada personagem há duas meias vidas. É o meio que se apresenta rebelde até certo ponto (pois não será este um *roman-à-clé*?); e, por isso, talvez se degradasse em hesitação aquilo que ao romancista tivesse determinado a contemplação do choque do mundo Juvenal-Francine (miragem de lua num pântano), com o mundo-charco em que coaxavam as

restantes ou quasi tôdas as restantes personagens. Ora, nos anteriores romances de João Gaspar Simões um dos méritos residia em terem todos uma economia própria, todos êles serem um momento da vida do mundo, como tal vivendo uma verdadeira autonomia romanesca. Ganhou por um lado o romancista enquanto se abriu agora a novos horizontes; mas o criador-de-romance porventura não soube firmar-se no plano onde quis ascender.

Acima se excepcionou o herói, como figura que é mais consistente; aqui haverá que lembrá-lo de novo. Mas há a acrescentar também que tal consistência só tarde se manifesta verdadeiramente. Nas primeiras páginas do romance, o leitor caminha em areia movediça, — Juvenal é uma figura que só tarde começa a erguer-se. Nessas primeiras páginas êle pode ser tudo, — a sua caracterização psicológica não o era em verdade porque o não é um fio débil de que se não *pressente* o desenrolar. Quando, porém, se define (e é de lembrar aqui êsse magnifico capítulo *Fascinação*, já publicado antes mas que só no romance deixa ver quanto é excelente), — quando se define (dizia), tudo o resto é progressão que se aceita — porque então se adivinha o romancista a ser guiado pelas necessidades da figura criada.

E Francine? Que dizer dela? Eis uma personagem que ganha em ser examinada sob o ponto de vista do próprio romancista e não sob o ponto de vista do leitor. Isto é: eis uma personagem que ganha em ser atendida mais na sua criação do que na sua efectiva manifestação. Porque uma mulher como Francine só dá ao romancista uma alternativa apertada: — ou o romancista a vence completamente antes de defini-la e ela então nos surge humana, — ou o romancista se deixa vencer por ela e então esta surge-nos irreal, falsa, deshumana — literária. É que uma mulher como Francine está naquêlo ponto em que a vida tangencia com a sua *estilização*, em que o humano quasi descai no *literário*. Procurar aquêle ponto quasi imperceptível em que subtilmente o equilíbrio se faz — é uma temeridade; mas é uma vitória o tê-lo encontrado. Não há dúvida que João Gaspar Simões encontrou dela o retrato certo; mas talvez que nem sempre conseguisse dá-lo ao leitor do melhor modo. E não admira: êste romance é uma novidade entre nós pelo plano em que situa: — a própria Francine é uma novidade também. Alguns procuraram, antes de João Gaspar Simões, surpreender-lhe a personalidade subtilissima ou a de figuras que se lhe poderiam assemelhar (lembro-me por exemplo do Ferreira de Castro dos primeiros tempos); mas, porque tudo era muito subtil, tiveram de recorrer ao literário para suprir a falta de penetração psicológica. E foi então o literário que venceu. Não assim agora; mas, encontrando-a no profundo da sua maneira de revelá-la. Por vezes ela nos parece demasiado fria, inhumana, quasi inexistente (nunca, no entanto, como alguém que tivesse feito da sua vida, voluntária ou involuntariamente, uma criação literária): — não foi sem rodeios que o romancista a definiu, por vezes até recorrendo mais à explicação do que à acção.

Valerá a pena falar ainda de Rita, tão humana, desinteressada e compreensiva? Valerá a pena dizer que ela é de todo aquele mundo a personagem

mais íntegra? Valerá a pena sublinhar a ténue mas tão forte oposição entre ela e Francine? De-certo o vale: e aí para louvar sem reservas o romancista.

Mais uma experiência fez João Gaspar Simões. Ganhou e perdeu, é fora de dúvida. A eclosão dum romancista é tantas vezes precedida duma elaboração demorada, quando não é devida a um facto insólito. Podem muitos caminhos parecer o *caminho*. Podem os olhos (sobretudo os da inteligência), — podem os olhos que procuram o caminho enganar-se muitas vezes. Quando, como em João Gaspar Simões, um verdadeiro romancista existe — esse romancista há-de encontrar-se. Há-de revelá-lo totalmente, não um milagre — mas o tempo.

ALBANO NOGUEIRA.

BICHOS, CONTOS POR MIGUEL TORGA. COIMBRA, 1940.

Escritores há em quem uma crítica, mesmo descuidada, poderá notar insuficiências, — uma falta de equilíbrio ou ausência de qualidades que levem a considerar o valor da sua obra com as maiores e mais pesadas restrições. Ao lado ou acima desses, outros há aqueles em quem poderemos também encontrar insuficiências, — porém a sua grandeza é tanta ou a sua configuração pessoal é tal que eles se nos impõem a-pesar-de tudo quanto de restritivo acerca deles poderíamos anotar. Serão destes (sem que atendamos agora a distâncias entre eles), um Dostoiévski e um Miguel Torga. Efectivamente, eis aqui um poeta, eis aqui um prosador em quem não poderemos ver ou entrever um vasto somatório de qualidades eminentes de valor idêntico, tão desigual é a curva dos seus dotes de escritor, tão pujante é a sua *vis* criadora. Já o mesmo acontecera com António Nobre, poeta tão aliciante e tão grande, todavia tão incompleto e tão desigual quando quisermos reduzir a um valor médio o valor dos seus dotes e defeitos de artista. Estes homens, estes artistas estão, evidentemente, muito dominados pela sua força própria, muito absorvidos pelo império dessa força que os excepcionaliza, muito fechados em si para que tenham a humildade ou a possibilidade de tentar um esforço que supere essas insuficiências. Daí que suscitem paixões: ódios ou amores cegos, simpatias ou antipatias, panegíricos vulcânicos ou furibundas diatribes demolidoras. Não admira: quem está muito preso a si raras vezes tem tempo ou disposição para reparar nos outros. Ora, o egoísmo dos homens (que sempre em si pensam ter o padrão para aferir e louvar ou condenar os outros) nem sempre os deixa ser justos a ponto de admitirem a existência de outros diferentes e distantes. Tem, na verdade, muito de perturbante o contacto de tais homens; e nem sempre um deliberado esforço de compreensão e imparcialidade crítica é suficiente para afastar as impertinentes interferências das reacções simplesmente humorais. Claro que quem quiser admirar tem ali que admirar: uma personalidade assim assemelha-se à rocha impassível contra que bate o furor das

águas e se mantém firme no seu constante e impávido desafio a essas mesmas águas. Mas quem quiser odiar tem ali ou pode ter ali o pasto fecundo dos seus ódios. Por isso uma grandeza assim ou se aceita ou se recusa.

Ora Miguel Torga é um desses. Daí que o crítico tenha de caminhar para ele no sentido de vislumbrar, de captar e de exprimir a realidade do seu caso, esquecendo tanto quanto possível os ditames das suas próprias regras de arte. Em Torga não há que procurar o discípulo dócil ou indócil, — a Torga não há verdadeiramente que dar uma lição. Discípulo, não o pode ele ser, — lições, não pode ele nunca recebê-las. Quere isto dizer que a crítica deve abdicar, subordinando-se cãndidamente ao capricho dum megalómano? De modo nenhum. Porque antes disso está o acto de compreender. Depois, se descobrir grandeza, deve compreender os limites ou as ambições dessa grandeza. Partindo daqui, de-certo que o crítico não abdica: o que terá é a humildade necessária para se amoldar à força dessa corrente inestancável que mana do artista e que faz o artista. Foge assim a um ideal estético de que se poderá ter armado cavaleiro? Talvez. Mas o crítico deve ser convenientemente maleável para poder admitir a grandeza que, embora lhe não agradando, se lhe impõe. Porque pode ter-se amor a Dostoievski e desamor a Tolstoi, ou vice-versa; mas não poderá negar-se aquêle dos dois para quem não vai o nosso amor.

Miguel Torga é, com efeito, um dos artistas portugueses mais fixos em si, mais agarrados a si, mais fechados no mundo que os seus olhos enxergam, — mais espontâneos, mais livres, menos determinados pela cultura. Escrevi a palavra *cultura* e adivinho já o esgar de espanto, o gesto de opposição, o meneio de censura de muitos leitores. Pois, acaso se querera assim negar a Torga o desbravar de mundos através dos livros, através das rotas da inteligência? A resposta é só uma e claríssima: — não, de-certo que não. De modo nenhum se quere fazer passar este homem como um impotente na conquista duma cultura ou por um indiferente perante os dados dessa cultura. Simplesmente a força artística de Torga não é adquirida, não é sugerida ou modelada por exemplos estranhos, antes é fluir espontâneo e incontrolado, — uma força primitiva que cria levada apenas pelo seu próprio impulso. Torga é sobretudo um *dom* que se realiza em arte; — ou não seja ele sempre um grande poeta. Por isso, verdadeiramente, ninguém o tem influenciado, — ainda que por vezes certas identidades temperamentais manifestas ou o acaso de certos parentescos mais ou menos próximos pareçam negar que assim seja.

Quem tenha freqüentado os brasileiros modernos, quem tenha igualmente freqüentado Miguel Torga, dificilmente se furtará ao prazer de pensar que sem aquêles a eclosão d'este se não teria verificado. Nada mais falso, todavia. Mas há coisas que se não podem bem explicar e esta é uma delas. Para se ver, para se concluir que assim é, será preciso conhecer o homem no seu dia-a-dia, contactá-lo numa freqüente conversa. E então, pelo confronto do homem com a própria obra, se poderá ver quanto os livros de Torga são a sua própria e exclusiva mensagem, o quanto esses livros são produtos imediatos e puros da sua personalidade tão forte mas imaculada.

Não vamos, evidentemente, fazer aqui o estudo, ao menos breve, da personalidade de Miguel Torga. Não é este o lugar para fazê-lo, muito embora seja grande o desejo de tentá-lo. Por isso vamos passar ao rápido exame crítico (dentro das premissas postas), do seu último e excelente livro: — *Bichos*.

Todo o homem não citadino, quando não abdica ante o prestígio vão do pulimento das calçadas das grandes cidades, quando não vende a sua personalidade (digamos) innata por meia dúzia de transigências despersonalizantes, traz sempre agarrado a si um pouco da sua terra. E o homem que, um dia, de Trás-os-Montes desceu à cidade trazendo nos pés a lama dos caminhos, nos ouvidos o livre cantar das aves, nos olhos a luz das estrêlas que brilham nas noites escuras e cheias de mistério, — se na verdade é uma força que não abdica, tem de estar mais próximo da expressão dos sentimentos primitivos, das forças em que o humano se confunde com o telúrico (como se almas e árvores, racionais e irracionais nascessem da mesma seiva e pela mesma seiva fôsem vivificados), do que dos conflitos espirituais subtis e das reacções em que a espontaneidade se mascara com o disfarce do calculado. Por isso, Miguel Torga nunca foi o relator de complicados transe do espírito, de conflitos complexos e extravagantes. De resto, Torga tem estado sempre muito preso a si; e dificilmente um homem assim abdicará da ânsia de modelação de todos pela imagem que dêsses todos em si próprio grava. Modelação, porém, talvez não seja o termo adequado. Efectivamente (e diga-se isto como correctivo atenuado ao que pouco atrás fica dito), efectivamente os livros romanesco de Torga não estão cheios duma só personagem, nem as que neles vivem são o reflexo mais ou menos encapotado da figura central, — do herói. O que acontece é Torga as fazer viver gravitando constantemente dentro da órbita do herói. Tudo vem directo, então. Tudo vem sem complicações e sem disfarces. Porque no homem que as criou há, na verdade, um grande, um poderoso artista. Mais uma vez e pela última vez: deixemos isto para nos conduzirmos ao mundo a que queremos chegar, — ao mundo dos *Bichos*.

Digamos desde já que não espanta esta escolha dos bichos por parte de Miguel Torga para tema dos seus contos. Os bichos são forças da natureza, incontroladas: neles é, em verdade, a natureza que fala e se exprime sem disfarce, sem subterfúgios, sem equívocos. Neles, portanto, a acção vem marcada com o selo da espontaneidade. Não que todos sejam iguais, como se a natureza se repetisse fazendo de cada um cópia servil de todos os outros. Pelo menos (já que se deve falar com cautela quando nos acercamos dos mistérios), não é iguais que o homem os vê, que o homem os pensa, que o homem os sente. Ora, de-certo que os bichos nos são inacessíveis e que será sempre impossível dá-los no seu retrato total e certo. Há e tem de haver muito neles que escapa à nossa argúcia — e o que nos não escapa deve ser (e é com certeza) o menos importante: a beleza ou a fealdade da sua estampa, as linhas do seu corpo, a cor da sua pele. Contudo, para além dessa

aparência exterior, os bichos movem-se por um acto de vontade (?), sentem, exprimem o prazer e a angústia, agem de modo diverso consoante é diversa a situação em que se encontram. O que então os move, o que então os domina, o que então os determina, — aí está o mistério. Daí que, pelo desejo ou pela necessidade de explicar, pela tendência a reduzir tudo aos nossos quadros próprios, a nossa compreensão deles se faça pelo empréstimo dalgumas das nossas próprias características humanas. Ora, fazer deles personagens de contos tem de ser até certo ponto humanizá-los, — a menos que o conto seja simples narrativa seca do mover-se dos bichos. O artista não pode, com efeito, exprimi-los na sua real realidade (isso é impossível). Se os exprime, tem de fazer-nos acreditar que eles são *realmente* como nos surgem através das palavras em que são expressos. Trata-se, assim, de imaginar a realidade, de fingir — mas de imaginar, de fingir como se tudo não fôsse mais do que simples transposição de qualquer coisa facilmente controlável. Pouco nos importará que a realidade, um dia possivelmente descoberta, nos mostre a falsidade e o arbitrário de tais retratos: — o que nos interessa é o seu poder de sugestão, a sua força de verdade artística. Um mundo que se nos impõe, ainda que possivelmente mentiroso, eis tudo. Resta dizer que Torga o conseguiu com uma força de sugestão, com um acento de realidade que, para além de tudo quanto possa limitá-los, se nos mostram admiráveis.

E é de notar que, sem deliberadamente o pretender (bem sabemos o quanto a força da sua personalidade faz dele um obstinado que não cede deliberadamente), Torga revela neste seu livro um progresso (por assim dizer) técnico apreciável. Quero referir-me ao que havia de contraído no seu estilo, — um estilo mais de sugestão do que de explanação. Ora, neste livro, quando comparado com os outros, há talvez maior demora nas anotações, menor pressa nas evocações, mais firmeza de técnica expositiva (perdoe-se a expressão horrenda). Dir-se-ia que, modelando outro barro que não o do homem, entregando-se aos irracionais mais do que a este tóxico bicho que nós somos, Torga se compraz em compreensão mais amorosa (tudo, claro, encarado sob o ponto de vista estético). E compreende-se que assim seja: Torga, como se disse ou como se pretendeu dizer já, tem muito de primitivo: ora, nos bichos (e é de notar a curiosa e sintomática fraternidade propositada do cão, do gato, do pardal, do galo, de Ramiro, de Madalena, etc.), há qualquer coisa de virginal, quer no acto de amor, quer no gesto de luta, quer no carinho, quer no ódio.

É certo que um artista é grande ou pode sê-lo na força dos seus contrastes; e é um curioso contraste que nos oferece Torga, aliando à sua fechada presença em si, esta força de amor que requeima dos seus contos, esta compreensão sem entraves, como se fôsse calor humano que de si se desprendesse e fôsse poisar nas páginas daqueles. Pode discordar-se de muito (pena é até que o excelente conto *Nero* tenha uma parte que de algum modo foge ao seu tom geral: aquela em que o cão lembra as qualidades cinegéticas do seu dono, — ironia que mal se compadece com a magoada e já resignada lamentação do moribundo). Mas isso (e o mais ainda possivelmente a dizer — e que seria

pouco), nada é em face do muito de excelente que o livro contém. Não vale a pena distinguir, preferir a um conto outro conto. De todos, ainda nas suas desigualdades, reçuma um calor que nos aquece. O *estilo* de Torga (ainda que tal pareça extraordinário) é aliciente e comunicativo: — quasi oral, tantas vezes popular, sempre viril e directo, tão pessoal e tão vivo, pode não ser o estilo dum grande romancista, mas é o estilo dum grande artista a conter a vida, a florir em vida. Saúdemos em Torga o autor dum livro admirável (por mais rebelde que se mostre a tódas as ortodoxias estéticas, por mais que evidencie certas insuficiências realizadoras). E saúdemos nêle também, por cima dos nossos ressentimentos de leitores, esta força poderosa que se ergue diante de nós, imutável e forte, como se ali estivesse, não um homem, mas uma dessas figuras lendárias, esculpidas em dura e tósca pedra, que desafiam os tempos na imutabilidade eterna do seu gesto.

ALBANO NOGUEIRA.

A CAIXA DE MÚSICA, POR ALEIXO RIBEIRO;
HÁ DOIS LADRÕES SEM CADASTRO, POR
MARIA ARCHER; NUNCA O DIREI..., POR
ADELAIDE FÉLIX, NOVELAS, EDITORA ARGO,
LISBOA, 1940.

O novelista, que tem só quarenta páginas para contar a sua história, pode seguir dois caminhos: preparar, nessas quarenta páginas, um desfecho brilhante, original, imprevisto; ou reproduzir, muito simplesmente, um trço de vida, mesmo que não seja completo, mesmo que não tenha, como desejava Aristóteles em toda a obra de arte, principio, meio e fim. Nem uma nem outra coisa fez Aleixo Ribeiro. Preferiu, de comêço, escrever uma história ao sabor da vida. E nisso evidenciou qualidades prometedoras. O seu Travassos, figura de homem vulgar, paciente e bom, possui humanidade. Aleixo Ribeiro encara a tragédia cotidiana com desvelada simpatia, numa postura ingênua, franca, de louvar-se. O seu estilo rápido, tão despretençioso que roça pela negligência, presta-se ao realismo das falas e serve bem as intenções da novela. Por isso nós vivemos com Travassos êsse drama comezinho do lar em que entra a fome. Chegado, porém, à última página, Aleixo Ribeiro procurou o tal desfecho imprevisto, grato ao leitor. E logo acelerou o ritmo, precipitou a acção, dando-lhe um epílogo inverosímil que não preparara. Tudo, talvez, para dar um fim à novela, e para permitir título sugestivo como é *A Caixa de Música*.

Também Maria Archer sacrificou ao desfecho insinuante. No *Há dois ladrões sem cadastro* o intento facilmente se adivinha: apresentar a situação cômica de dois pobretões, Maria de Lourdes e Pierre, que fazem de ricos e casam, na mira de obter fortuna: ambos, claro está, ficam logrados. Este preconceito de ironia, escoadouro duma visão pessimista dos homens, deu à novela um carácter de caricatura convencional. Maria Archer escreve, todavia, com

grácil desenvoltura, e a reacção psicológica de Maria de Lourdes após a morte do anterior marido, se não sofre paralelo com a da Praskóvia de Tolstoi, na morte de Ivan Illitch, apresenta-se de forma hábil e convincente.

Doutra escola, e doutro estilo, é Adelaide Félix. O seu pecadilho literário não provém, de-certo, duma atitude irónica acintosa, ou da rebusca do tema de sensação. *Nunca o direi...* é uma novela bem concebida, com seqüência natural e sólida estrutura. Adelaide Félix enquadra uma luta de consciência no ambiente campesino, de que sabe aproveitar a riqueza de motivos pitorescos. Por igual se mostra atenta ao desenrolar dos sentimentos e ideias (que situa sempre no mundo de lembranças de cada personagem) e ao panorama externo, que descreve com vigor. Manuel Antunes vale, dêste modo, no conjunto da novela, como elemento da paisagem e como senhor e vítima do seu drama pessoal. « No meio duma courela, sacho pôsto em descanso enquanto se enrola o cigarro, ele é, dir-se-ia, uma planta a mais na gleba espreguiçada. Mas agora o renôvo, a quentura que reanima tudo o que o inverno assombrou de frio e de marasmo, não lhe acorda brios, não consegue roubá-lo ao seu drama ingénuo, sem beleza ». *Sem beleza*, note-se. No drama da terra ou do homem, o que Adelaide Félix procura é a beleza; mas não é verdade (e a sua novela prova-o) que a não tenha podido encontrar no caso do Manuel Antunes. A atitude esteticista da autora concorda com o tom morno, sensual e resignado das suas novelas, e explica, até certo ponto, as galas cansadas do estilo. Há passos em que é nítido o cultivo da forma pela forma: « Lá fora, glorioso, o dia avança. Adivinham-se brinquedos de luz no adro, onde árvores velhuscas espandam ao sol... » Por obra do estilo assim cuidado, a vida aparece transposta, estilizada, mais literatura que vida. E nunca será excessivo repetir que o novelista não deve procurar, por meios externos, artificiosos, o seu próprio estilo. « É provável, dizia Bourget, que na notação contínua e involuntária da nossa palavra interior resida o segredo desta magia não explicada ainda: o estilo ». Não é provável: é certo. Adelaide Félix trabalha demasiado a forma, e perde a limpidez, a frescura do real. Nesse aspecto Aleixo Ribeiro parece-nos mais avisado, abandonando o desejo de fazer *boa prosa*, desdenhando lantejoulas decadentistas, para transmitir a vida, tanto quanto possível, directa, espontânea, *ingenuamente*.

JACINTO DO PRADO COELHO.

ENSAIO

A PAIXÃO DE PEDRO CRU, POR AFONSO LOPES VIEIRA, LISBOA, LIVRARIA BERTRAND, 1940.

A interpretação de Inês de Castro, desde as trovas de Garcia de Resende a esta notabilíssima obra de Afonso Lopes Vieira, tomou sempre uma expressão, não particular (no sentido da averiguação ou da crítica psicológica de duas

almas, Inês e Pedro), mas geral, isto é, de sensibilidade portuguesa e nacional. A literatura inesiana é, por isso, tanto a romântica como a nimamente histórica, uma literatura de *ficção* — isto é, uma criação humana que, por partir de um fenómeno universal, o amor, implica os movimentos da imaginação e as hesitações da lenda.

Afonso Lopes Vieira, que viu com olhos portugueses e anti-românticos (embora poéticos) o drama de Pedro e o da sua «sêde morena sempre ansiosa do vinho ruivo» da esbelta castelhana, deu ao acontecimento uma interpretação ética e nacionalista que porventura restringiu a óptica *universal* do problema. Essa interpretação é, porém, a novidade do livro — por onde correm, como gazelas, observações inteligentes, reabilitações históricas, novidades técnicas (por exemplo, a naturalidade portuguesa da iconografia dos túmulos de Alcobaça), exposições literárias de extrema argúcia e emoção, e o resto. Afonso Lopes Vieira, com a compreensão de um verdadeiro poeta, deu tonalidade velada à luz da história nua e viva dos factos, tonalidade suficientemente difusa para deixar em suspenso, como um grande suspiro que não logrou satisfazer-se em lágrimas, o perfil melancólico daquela ansiedade, total, que deu à «sêde morena» do Infante a satisfação do «vinho ruivo» de Inês.

O amor da pátria, um sentimento anti-espanhol vivíssimo e — porque não dizê-lo? — uma piedade poética (mas não *romântica*) pelo «gran desvayro» referido por Fernão Lopes, eis o que, ao cabo, sobressai do volume. A sua abóbada é a atmosfera lírica pessoalíssima do autor do *País Lilás, Destêrro Azul*, bem conhecida já. Quer dizer: a intuição psicológica na avaliação das personagens, e a arte plástica (embora não parnasiana) de uma realização lírica intensíssima. Afonso Lopes Vieira, como o fizera, aliás, com o *Amadis* e a *Diana*, viu a história de dentro para fora, isto é, através de círculos concêntricos, iluminando com a sensibilidade, e diferentemente de circunstância para circunstância, o mesmo diâmetro comum. O capítulo *O Testamento*, deste volume, pode documentar êsse processo — que tanto vive da emoção criadora como do rigor histórico e da verossemelhança.

Com qualidades dêste quilate, harmónicas e bem doseadas, Afonso Lopes Vieira poderá tentar, com felicidade, a interpretação de outros momentos e figuras históricas, ainda que à custa do sacrificio da sua obra exclusivamente lírica. A literatura portuguesa carece de páginas de interpretação histórica sem *maravilhoso*, reais e compreensivas, através das quais possa ter-se idea da íntima sensibilidade que nos regeu nas diferentes idades. Assim, o mito do sebastianismo — o mesmo por que se deixou apaixonar em tempos Afonso Lopes Vieira — pode e deve desagradar a quem prefira governar-se pela realidade e interpretação do que passou; isso, sem prejuízo da poesia que estua, evidentemente, na esperança do Encoberto e seus motivos próximos.

Tal fidelidade à história não embarga, como muitos poderão supor, qualidades de criação no autor. Assim, a interpretação de Afonso IV e de Dom Pedro são, neste volume, duas fulgurantes realizações. Um romancista não encontraria melhor madeira para gravuras modelares. O capítulo *A deshonra*

do «escambo» reafirma as possibilidades de exaltação dramática do homem que restituiu a *Diana* à inquietação lusiada do nosso tempo.

MANUEL ANSELMO.

LITERATURA BRASILEIRA

POESIA

VIAGEM, POEMAS DE CECÍLIA MEIRELES. EDIÇÕES OCIDENTE, LISBOA.

Os perigos da crítica: — Eis um velho tema a ensaiar, ao nível duma experiência com a qual nós, portugueses, devemos estar familiarizados. Pois não será ainda evidente a nossa congénita mutilação do sentido das proporções e da faculdade de distinguir a autenticidade dos timbres? Mesmo entre os mais esclarecidos, a possibilidade de confusão permanece. Tatibitates ou de expressão desenvolta, estamos, neste capítulo, como se representássemos um povo adolescente, em plena pujança criadora. Embora já superados os prejuízos humorais, embora abstraídos o tu-cá-tu-lá do convívio quotidiano ou o bem-te-conheço dos forçados encontros desamáveis, a tendência para a súper ou infra-valorização é dramaticamente pendular. O objecto, a coisa, a obra têm de ser, para nós, pelo menos um bocadinho melhores ou piores do que são. Daí, o nosso tom, profético ou rebarbativo, sempre incalmo, quasi sempre *fifoso*... Por outro lado, não é menos importante realidade este desejo natural (pois corresponde, no tempo, ao nosso grau de evolução) de desviarmos para a crítica a necessidade de dar ao espírito uma função produtiva. Mas que verdura de noções e que pobreza de processos! E, sobretudo, que baralhada de valores!

Parecendo que não, isto vem a propósito do livro de poemas *Viagem*, de Cecília Meireles. É que tanto me seduz quanto me embaraça a ideia de falar d'ele. Como dizer apenas o que julgo diferenciá-lo dos outros livros de poesia que conheço? Como notar apenas onde ele é mais ou menos veridicamente poético? E, tudo isto, naquele tom natural de quem faz escalas e tem a voz, pelo menos, bem colocada? — Perigoso.

Há seis anos, Cecília Meireles veio a Portugal. Publiquei, então, um pequeno artigo, chamando-lhe, no título, *poetisa europeia*. Pretendia demonstrar que ela era mais nossa do que americana e, para isso, afirmava serem proeminentes na poesia brasileira uma visualidade, um culto da paisagem, uma iluminação em superfície alheios à poesia dela — gerada em profundidade. Assim, aproximava-a de Rimbaud, de Rilke, de Pessoa, etc., para afas-

tá-la dos melhores poetas do seu país. Dizia: — « A paisagem, de que os brasileiros abusam tanto como os portugueses da saúde, é um acidente, simples elemento decorativo na obra poética de Cecília Meireles. E, mesmo assim, que paisagem? — Os cafezais de Mato Grosso? os rios do Recife? as fábricas e os arranha-céus de São Paulo? Nada disso. Aquela paisagem que raramente se exhibe e só acidentalmente se faz sentir na poesia europeia, sem carecterísticas regionais, sem limites no espaço ». Talvez isto não seja de todo asnático, mas fêz-me sorrir, seis anos depois. Sobretudo, quando afirmei que os brasileiros abusam da paisagem como nós abusamos da saúde. Ora, nós não abusamos de coisa nenhuma. A saúde e a paisagem é que — quando muito — abusam de nós.

Alguma coisa do que então disse é, todavia, confirmada pelo livro *Viagem*. Mas, já antes: O quê, pela sua índole, aproximava da Europa o espírito de Cecília Meireles fazia com que os portugueses estimassem mais a sua poesia do que os brasileiros. Não seria, mesmo, por reconhecimento dessa compreensão que ela dedicou *Viagem* aos seus amigos portugueses? O certo é que era raríssimo ver-se o seu nome citado pelos escritores seus compatriotas. Em 1935 publicou-se no Brasil uma *Antologia de Poetas Modernos* (edição Ariel, Rio de Janeiro), na qual, entre os trinta e tantos representados, não se encontra quem já então dera a público (desculpando, com forçada boa vontade, não serem consideradas modernas as produções do seu livro *Nunca Mais e Poema dos Poemas*, publicado em 1923), um dos mais significativos documentos poéticos do nosso tempo, em língua portuguesa: a *Medida da Significação*. Mas a voz poética da autora de *Nunca Mais* é das que trespassam tôdas as mordanças e rasgam todos os silêncios. *Viagem* foi editada, em 1939, depois de premiada, no ano anterior, com a 1.º *Prêmio de Poesia* da Academia Brasileira de Letras.

Não sei se essa Academia difere muito da nossa, quanto ao feitiço mental dos seus componentes, ao funcionamento da sua engrenagem e ao grau de influência exercida na vida espiritual da Nação. Não sei. Mas o parecer do acadêmico Sr. Cassiano Ricardo, relator da comissão julgadora das obras apresentadas ao concurso (vid. *Ocidente*, n.º 15), e o seu discurso pronunciado na Academia, para — conforme o regulamento da mesma — justificar, « com juízo fundamentado, a eliminação dos concorrentes que não tiverem merecido prêmio nem menção honrosa » (ib., n.ºs 17, 18 e 20), fazem supor que sim. Há ali, pelo menos, uma janela aberta.

Agora, um breve parêntesis: Nós, portugueses, todos os dias nos queixamos de quê? somos um povo de poetas. Já se sabe que é equívoco. O que somos é um povo de versificadores. Mas seremos só nós? O S. P. N. instituiu o prêmio de poesia *Antero de Quental* e todos os anos lá cai uma média de 12 a 15 volumes de versos — média esmagadora em relação à das obras apresentadas às outras secções. Pois bem: ao concurso cujo prêmio Cecília Meireles conquistou apareceram nada mais nada menos do que — além dela — 28 concorrentes. Pode dizer-se: o país é maior, não admira. Mas o certo

é que o sr. Cassiano Ricardo, no seu discurso (notável como exemplo de ausência de papas na língua), apenas considera um deles — e esse mesmo com restrições — merecedor de menção honrosa. Não devemos, portanto, suspeitar de que seja universal a super-abundância de versificação?

Entremos em *Viagem*. As cem poesias que compõem o livro foram escritas entre 1929 e 1937. É de propósito que cito estes pormenores, para salientar, antes de mais nada, a invulgaridade que representa a intensa produção poética da autora. A nossa época, para ser em tudo diversa das outras, também é, literariamente, caracterizada por este contraste: quantos mais romances aparecem de trezentas páginas para cima, mais livros de versos se publicam de cem páginas para baixo.

Não posso definir qual seja o estado receptivo de quem começa a ler *Viagem* sem conhecer nenhuma poesia da autora, mas imagino que, salvo total ausência de sensibilidade, deverá ser de encantada surpresa. Isto, com ponto de referência na forte impressão que a obra causa, mesmo a quem já sabia de cor alguns versos de poesias nela insertas.

Tão carregados de instinto quanto de arte, os meios de expressão do poeta (não lhe chamemos mais poetisa) parecem dominar sem grande custo a sua exuberante capacidade criadora. Nunca, porém, a forma se exhibe, nem com vestes demasiado luxuosas nem pobres demais. Através da singular transparência da poesia de Cecília Meireles, o essencial mantém-se, como deve, nítido e misterioso. Não será, isto, claro sintoma de maturidade lírica?

*Pus o meu sonho num navio
E o navio em cima do mar;
Depois abri o mar com ambas as mãos,
Para o meu sonho naufragar.*

*Minhas mãos ainda estão molhadas
Do azul das ondas entreabertas,
E a côr que escorre nos meus dedos
Colore as areias desertas.*

*O vento vem vindo de longe,
A noite se curva de friol;
Debaixo da água vai morrendo
Meu sonho dentro dum navio...*

*Chorarei quanto fôr preciso,
Para fazer com que o mar cresça,
E o meu navio 'chegue ao fundo
E o meu sonho desapareça.*

*Depois, tudo estará perfeito :
Praia lisa, águas ordenadas,
Meus olhos secos como pedras
E as minhas duas mãos quebradas.*

O ritmo, nos poemas de *Viagem*, já não tem nada que ver com sílabas contadas ; as rimas só vêm quando têm de vir (se não são procuradas, também não são repelidas); nada desfigura ou mutila o ritmo interior, porque a técnica não se antecipa à emoção nem falsifica o pensamento. Iniludível sinal de autenticidade poética. Ai deviam pôr os olhos (e os ouvidos) os que supõem que não metrificar nem rimar são condições *sine-qua-non* para ser-se poeta moderno.

A-pesar-da larga amplitude de inspiração, conseqüente duma sensibilidade aberta em parábola, generosamente receptiva, Cecília Meireles encontra sempre a medida exacta para cada tema, ou melhor (que a palavra, em poesia, é já *tabu*), para cada momento lírico. A alma de tôdas as coisas, vivas ou inertes, caminha ao seu encontro, com a gratuita voluntariedade com que os pássaros, mesmo selvagens, são atraídos pelos santos.

*Oh! meu Deus, isto é a minha alma :
Qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,
Como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...*

Nunca o poeta brinca com imagens, mesmo quando parece. Por vezes, até, são as imagens que brincam com ele. Algumas, dir-se-ia chegadas de outro mundo, com as mãos duras, calejadas de castigos. Outras, indefiníveis, terrivelmente enigmáticas, não cabem nas palavras nem nos ritmos audíveis :

Tenho apenas o sentimento dos mistérios que em mim se equilibram.

Os poemas de *Viagem* revelam-nos, inteiro, um ser evoluído, que sofreu profundamente — mais do que a própria existência, o significado do seu destino. E que nada despreza nem rejeita. Nada, tam pouco, nos implora : nem piedade, nem consolações. Mesmo quando diz :

*Minhas palavras são a metade de um diálogo obscuro
Continuando através de séculos impossíveis,*

o poeta não se queixa nem suplica. Apenas exprime, discretamente, a mágoa de não reconhecer nunca, no eco das suas falas, a outra metade do diálogo.

CARLOS QUEIROZ.

ROMANCE

OS CAMINHOS DA VIDA (MUNDOS MORTOS II),
ROMANCE POR OCTÁVIO DE FARIA. LIVRA-
RIA JOSÉ OLYMPIO, RIO DE JANEIRO.

Promete Octávio de Faria uma larga série de romances sob a designação cíclica de TRAGÉDIA BURGUESA — e é a essa prometida e já anteriormente iniciada série que pertence a obra de que vamos ocupar-nos. Antes, porém, anotemos que essa vasta série compreenderá nada menos de dezassete romances, para cada um dos quais vem indicado já o respectivo título logo no começo de cada um dos volumes deste romance de dois volumes. E há ainda a fazer notar que todos esses romances devem já estar minuciosamente congemidados, — visto que algumas vezes o autor se sente na aparente necessidade de elucidar terem factos e atitudes deste romance a sua natural iluminação ou explicação em factos e atitudes de romances posteriores. Mas, como se isto não bastasse para marcar a espantosa actividade de Octávio de Faria, ainda a sua lista de obras publicadas contém títulos tão variados como: *Machiavel e o Brasil*, *Destino do Socialismo*, *Cristo e César*, *Fronteira da Santidade* (*Pascal e Léon Bloy*). — à qual lista há que juntar uma outra de obras pródigoamente prometidas, onde figuram: duas peças de teatro, o primeiro volume dum *diário* e ensaios sobre o romance moderno, sobre Machado de Assis, sobre Léon Bloy e sobre Charlie Chaplin!

Eis aqui, pois, um homem de insaciável curiosidade, um espírito de turbilhão e efervescente inquietude. Porém, uma tal ânsia de novidade, um tal desejo de dilatação de fronteiras, uma tal ambição do espírito não são, evidentemente, de molde a tranquilizar os leitores; — antes, são estes solicitados a tomarem uma atitude de desconfiança, sabido de antemão que o homem, embora abraçado de curiosidade universal, não pode nunca fugir a uma mais ou menos vincada especialização. Digamos desde já que essa desconfiança quasi não tem razão de ser; — mas isto significa, afinal, como veremos mais adiante, que ela tem, ainda e de certa maneira, a sua razão de ser...

É este um romance de adolescentes, podemos até dizer: é este um romance da adolescência — e daqui se tira o quanto ele poderá ser curioso, tão certo é que na adolescência se situa uma das mais profundas e misteriosas zonas da vida do homem. Inútil será marcar a dificuldade que se dá ao romancista: — a adolescência é a fase em que mais se vive de vida vegetativa ou emotiva, é uma experiência que se adquire e mal se pode contar, é um estádio de elaboração em que muitos elementos estranhos se fundem numa alquímia de mistério. Por isso mesmo (e ainda que o afirmá-lo pareça enunciar e proclamar o oposto do que atrás fica dito). — por isso mesmo também o romancista se encontra singularmente favorecido. Um adolescente, como decorre do que fica dito, é uma força, sim, mas é uma força muito mais ilógica

do que o adulto. As suas atitudes, as suas acções, as suas reacções abarcam um largo horizonte psicológico, tocam as fronteiras do inesperado, do imprevisível, do insólito. Daí que certas atitudes (para citar um exemplo), que num adulto poderiam parecer inverossímeis, nos adolescentes, ao contrário, se acreditem como verossímeis. Daí uma maior liberdade do romancista no elaborar da progressão psicológica das personagens; daí, conseqüentemente, um quebrar das exigências do crítico.

Dêste facto decorre que se aceite sem grande estranheza a extraordinária capacidade reflexiva do protagonista dêste romance de Octávio de Faria, — um quasi-infante que sonha *construir* a sua vida, não deixando qualquer facto ou qualquer atitude sem a legenda da sua apreciação. Dá-se até com Branco (assim se chama a referida personagem) um caso de-veras curioso: — a-pesar-de tão reflexivo, a-pesar-de tão construtivo, a-pesar-de tão programático, êle raras vezes se apercebe que a vida se encarrega sempre de fazer derruir os seus projectos, como se se entretivesse no prazer de negá-los, no sadismo constante de anulá-los. E nem o seu caminho para Deus, na fase final da sua adolescência, se faz no fim de contas pela súbita ou demorada iluminação da verdade. Branco caminha para Deus, com efeito, — mas o quasi-adulto que para Deus caminha não vai ao encontro da verdade por solicitação ou por imperativo desta. O que o leva em tal sentido é o desengano do mundo, o fragoroso ruir de ilusões, a necessidade de ancorar num porto salvador em que possa tranqüilizar-se e aquietar-se. De-resto, por uma destas complexidades tão frequentes no homem, Branco era demasiado senhor de si, demasiado contido em si, fechado em si, vivendo em si e por si, para poder renunciar a uma ambição que o não abandonava nunca. Mas (também por essa complexidade desconcertante), Branco é, ainda, uma personagem enganadora. Ao seu constante idear de projectos do futuro, à sua ambição de « marcar um lugar na vida », não corresponde nunca a necessária vontade forte. Sendo de certo modo um puro e procurando preservar essa pureza de contágios que a maculariam, sendo de certo modo um obstinado cujos projectos se mantêm firmes nas linhas da sua ideação, — ante a iminência do combate a sua atitude é ladeante, ante a luta o seu gesto é de renúncia. A vida de Branco pode dizer-se até uma cadeia de abdições. A sua revolta é quasi sempre só interior, — embora por duas vezes (que nos lembre) êle tivesse aberto outras tantas excepções.

Octávio de Faria, nalgumas páginas em que faz comentários seus próprios (comentários de-resto muito interessantes), dedica-lhe todo o calor da sua simpatia. Pode dizer-se que raro será o leitor que, naquela parada de adolescentes, não eleja para satisfazer as suas preferências aquêle que tem as do romancista. Simplesmente o que em Branco é aliciante não está realmente na sua caminhada para Deus enquanto vai ou parece ir em busca da verdade. Se êle vale alguma coisa, o motivo que acredita o seu valor está na dignidade com que se mantém fiel a um sonho, — está no que há de dramático entre o seu sonho de poder realizar-se, a sua tão manifesta abulia e o quixotismo

das suas reacções. Mas é por demais evidente que se não segue daqui a ilação de que Octávio de Faria falhasse na elaboração deste seu romance. Bem ao contrário até: — Branco (e deste se fala porque só deste estamos tratando) e uma figura romanesca rara e o mundo real em que se move é mundo que se não abre às curiosidades de todos os romancistas. Ora, este abriu-o Octávio de Faria com olhos lúcidos, conseguindo revivê-lo na sua iniludível realidade. De-certo, aqui e além se nota o seu quê de mecânico, — um determinismo psicológico a que se deu evidência demasiada.

E assim chegamos ao ponto de notar aquilo que quebra as asas deste romancista, prendendo-o mais a uma lição dos livros do que aos ensinamentos da vida. Efectivamente, Octávio de Faria parece-me estar contaminando as suas grandes possibilidades de romancista com os rigores dum psychologismo demasiado livresco. Dir-se-ia que muitas vezes ele se não deixa guiar pelo espontâneo fluir psicológico das personagens para as conduzir (a estas) até à aceitação daquelas atitudes que as tábuas dos seus conhecimentos psicológicos consentem e legitimam. Por isso tantas vezes fadiga (fadiga da pior fadiga, que é a resultante do conhecimento frequente de artificialismos) a relação entre causas remotas e efeitos futuros, como se certa lei psicológica, à qual a vida tivesse de submeter-se, estivesse a ordená-la no inexorável das suas prescrições. Note-se, porém, que o mecanicismo no evoluir romanesco que daqui deriva não quebra ou transvia a acção de modo notável: — o futuro vem a aceitar-se sem constrangimento, — simplesmente ele se aceitaria também (e com a vantagem de ser decorrência natural) sem as interferências de que o romancista tantas vezes nos fala. Por isso não chega a chocar o desenvolvimento da acção: — o que choca é a maneira como tecnicamente o romancista a legitima. Ora, Octávio de Faria, pôsto tão preso às planificações, ao esquematismo, à subordinação a citações de altas personalidades, — é em verdade um romancista. A vida (passe o tom predicatório da frase), deve bastar-lhe sem que precise de procurar para ela espedeques, mais ou menos frágeis ou mais ou menos consistentes, nas páginas dos livros de ideias ou dos manuais de filosofia. A um grande filósofo, nada menos que a Nietzsche (esse pouco...), foi um grande romancista que (no dizer do próprio grande filósofo) ensinou alguma coisa de psicologia. Esse romancista, para quem a vida era o único caminho em que verdadeiramente se passeava, foi Dostoiévski.

Como romance que se destina à integração na numerosa série prometida, poderia notar-se nêle falta de unidade ou insuficiências na sua acção, insuficiências estas destinadas a serem preenchidas em futuros volumes. Ora, aqui, soube Octávio de Faria vencer os obstáculos com admirável facilidade. Desnecessário se torna mostrar o modo como este romance se autonomiza daquêle que na série o precedeu e a si se basta mesmo em relação aos que se lhe hão-de seguir. Um romance (quando o é verdadeiramente) admite que atrás e adiante de si esteja a vida, não sendo ele mais do que um corte no tempo que não abarca nem pode abarcar todo o tempo. Mas já não é desnecessário

mostrar como o romancista conseguiu fazer conter nestes dois volumes o romance de vários adolescentes. Estes adolescentes vêm dos caminhos mais diversos, perdidos na órbita dos seus diversos mundos familiares, e um dia, por um ou por outro motivo, reunidos na convivência que deles fez um mundo vivo. Cada um deles trazia uma história — e essa história vincava a cada um o lugar naquele mundo. Por isso, em certo sentido, neste romance não há o herói de tipo clássico — porque todos, em boa verdade, são heróis. Em certo sentido, diz-se; e tem de fazer-se a restrição porque a tódas as personagens uma de-facto (mas de modo especialíssimo) sobreleva: Branco. Do facto, isto é (para retomarmos o fio): da necessidade de conter no romance várias acções resultou a natural divisão d'este em partes. O processo não é novo e foi até levado já ao extremo de num mesmo capítulo se reunirem cenas e episódios tendo por personagens fulcrais diversos heróis. Lembremos, por exemplo, o célebre *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos. Há, todavia, a notar que Octávio de Faria lhe deu um valor de construção por assim dizer musical, tanto as diferentes partes se interpenetram, tanto se encadeiam, tanto se mostram necessárias, tanto se combinam e se harmonizam no fim para que tendem. E é ainda de notar que, um pouco ao arpejo daquilo que parece ir sendo molde do moderno romance brasileiro, este nos revela não apenas uma acção exterior, nos abre um mundo não apenas pela sucessão de peripécias, mas equilibra a escavação psicológica, o conflito interior das personagens, com o evocar dos episódios exteriores. O romance desenvolve-se nas ruas e na vida de relação, é certo; — mas desenrola-se também nas cabeças das personagens.

Equilíbrio do romancista, — eis o que, referente a este, ressalta de *Os Caminhos da Vida*. É essa de-certo uma virtude preciosa. Octávio de Faria parece ser senhor dela sem necessidade de procurá-la fora de si. E a vida que se lhe dá e se lhe continuará a dar com igual generosidade há-de caber nos seus romances sem haver precisão de coá-la pelo crivo de teorias mais ou menos falazes ou verdadeiras. A psicologia como ciência nasceu da vida; seria de espantar que ela quisesse agora dar lições à vida.

ALBANO NOGUEIRA.

EMQUANTO A MORTE NÃO VEM, ROMANCE, POR
DE SOUSA JÚNIOR. LIVRARIA DO GLOBO,
PORTO ALEGRE, 1939.

Poucos romances — recentemente aparecidos no Brasil — tenho lido que me dessem, como este, uma impressão tão forte de personalidade. Não apenas porque a crónica das aventuras e infelicidades de « seu » Júlio, na sua reacção constante contra a vida, baste para justificar carinho e interesse da parte do leitor; além do mais, sobretudo por aquilo a que poderemos chamar a

construção técnica do seu relato memorial. É tendência moderna contarem os romancistas na primeira pessoa, sem qualquer intuito auto-biográfico, o que atribuem, observam ou imaginam nos outros. Nem todos, porém, sabem furtar-se às dificuldades do processo que exige, não a confissão de jornal, mas a exposição movimentada de uma acção dentro e fora da personagem memorial.

Sousa Júnior escreveu, integrado no processo técnico referido, um romance cheio de vida, de lógica humana, de solicitação poética. Percorre-o de lés a lés a intimidade de uma vida salgada pela infelicidade ambiente, e uma comoção pessimista muito amarga e fértil. Não lhe falta poder de sugestão e de comunicabilidade, dialéctica realista, observação psicológica profunda; é um romance, numa palavra, que basta sozinho para justificar um autor.

«Seu» Júlio escuta, logo após a morte do pai, a primeira confidência da vida nos lábios polpudos de Morena. Depois, Cármen, com o estilo espanhol da sua carne, rectifica-lhe as primeiras emoções; permite-lhe um fácil quixotismo amoroso, através do qual se pressente uma concepção de vida voluntariosa e enérgica. Até que Isaura, com sua mãe Dona Cotinha, leva Júlio ao casamento. Começa daí por diante a crónica, a aventura, a infelicidade. Dois génios opostos, duas neurastenias desiguais, duas ansiedades contraditórias tornam «seu» Júlio ilógico, absurdo, amargurado — não obstante o nascimento de um filho, Jorge Alberto, tão desejado, pela exaltação humana do pai. Vem a acentuar-se, de facto, com o tempo, o equívoco daquela união, pelo que se tornou inevitável o desentendimento. Consumada a separação, o corpo e a ilusão de Lúcia iam sendo um novo aperitivo para Júlio; a paternidade, porém, sempre acesa nêle, salva-o da gula física e da *liaison dangereuse*. O regresso ao lar efectiva-se, na verdade, em circunstâncias patéticas. Dona Cotinha continua agressiva, odienta, antipática, e Isaura uma mãe cheia de formalidades e uma esposa roída de ciúmes e mau génio. Numa cena terrível, quando Júlio pretende vingar as injúrias recebidas de ambas, Jorge Alberto, seu filho, educado pela avó e mãe contra ele, aponta-lhe um revólver em defesa delas. «Seu» Júlio, amarfanhado, agredido no seu mais puro e íntimo sentimento, decide abandonar definitivamente o lar, levando consigo a sua angústia. Passam-se tempos e, um dia, quando a recordação da cena ia amarelecendo numa resignação meticolosa e passiva, Júlio foi avisado de que o filho, Jorge Alberto, havia sido vítima de um desastre de automóvel. Sousa Júnior dá-nos, então, as melhores páginas do romance. Acompanhamos de perto o sofrimento daquele velho decepado, amargurado, ao mesmo tempo poeta e vítima da paternidade, quer pedindo a Deus, primeiro, a vida do filho criminoso, quer, depois, quando se soube que ele escaparia e que só haveria o risco de perder o braço, rogando pateticamente que tal não sucedesse, não obstante ter sido esse o braço que empunhara o revólver: Deus é superior, porém, ao sentimento humaníssimo da paternidade, sinceríssima no seu perdão total, porque simboliza a Justiça. Jorge Alberto fica sem o braço, e Júlio, daí por diante, sem alegria e esperança; nada mais lhe restará, por isso,

senão aguardar o fim, alquebrado de tormenta interior; isto é: sofrer em silêncio, já com o desespero desfeito em mil angústias, *enquanto a morte não vem...*

Este romance pertence à linguagem daqueles que certos mediócrs do nosso tempo, simples amadores da literatura, da arte e da crítica, convencionaram classificar de « romance sem social » ou « com predominância dos valores estéticos ». A velha querela entre o *estético* e o *humano*, que é tão velha como a própria literatura, acha-se agora, entre nós, reduzida a uma caricatura semi-política, semi-artística, e defendida por uns jornalistas a pedir, pelo que escrevem, um novo exame de instrução primária. O próprio Ferreira de Castro, não obstante o seu talento de verdadeiro romancista, tem sido vítima, por parte desses maus tradutores do esperanto, da confusão das premissas do velho problema. Segundo esses, é valor *estético* tudo o que é, aliás, fundamentalmente *humano*: a personalidade, o sonho, a poesia, a realidade psicológica, a criação literária, a imaginação deslumbrada, o amor, a vida, os recessos e motivos da sensibilidade. Em contrapartida, o *social* é, afinal, toda uma retórica demagógica que procura a literatura e a arte como pretextos políticos, revolucionários. Bem sei que a confusão é tão infantil, tão inocente, tão ingênua, que não vale a pena dar-lhe, sequer, a importância de a discutir. Apenas direi, porque o assunto vem a talhe de foice, que romances como este de De Sousa Júnior poderão esclarecer que a crónica da vida é uma função da *poesia*, ou seja da realidade humana, da sinceridade emotiva, do deslumbramento de todas as ansiedades rigorosamente nossas. Nunca da *revolução* — dessa revolução barata que não conta com a vida porque a quer destruída nas suas fontes mais reais. Aquela *poesia*, a que acima aludo, refere-se à paisagem humana nas suas reacções perante a vida, isto é, ao sonho, ao lume das centelhas mais inesperadas, à pureza virginal do homem na sua totalidade animal, instintiva, religiosa ou nimamente sentimental. Já essa *revolução*, a deles, a que paraninfa toda a arquitectura do *humano* em função do *social* e do *político*, e contra os *valores estéticos*, assenta num postulado anárquico e indefensável: o de que no artista não prepondera o *orgulho*, a sua personalidade livre e criadora, e que, mero carneiro de Panúrgio, se resignará, d'ora-avante, a acompanhar os energúmenos na destruição de uma sensibilidade multi-secular. Puro equívoco. Ao artista, enquanto artista, nada interessam as aspirações dos não-artistas, por mais sedutoras que elas sejam, e, muito menos, aquelas que reduzem a arte a um *instrumento* revolucionário, político ou económico, — qualquer que seja a ideologia condutora, bem entendido.

Este seu *Júlio*, de De Sousa Júnior, representa bem a presença do homem *vivo* contra o símbolo, a realidade poética e humana contra o fácil anedótico, ininteligente e aparatoso, que reside nessa dólco-doce serenata do *colectivo*. O atrás citado Ferreira de Castro, grande romancista cuja *Selva* pode documentar a superioridade do indivíduo contra o meio, é, afinal, o melhor desmentido contra as protuberâncias ideológicas desses infra-mediócrs que a si próprios se designam *dialectas* e *materialistas históricos* só por haverem lido (e parece que muito mal), Marx e Engels. Ai do romance que esqueça a realidade

psicológica das personagens, o ângulo dos seus dramas reais e vivos, e prefira a isso tudo — que é, afinal, humano, humaníssimo, — o gráfico arbitrário de uns pontos de vista filosóficos expostos em surdina. Ter-se-á transformado de obra de arte em panfleto!

De Sousa Júnior, que desenhou com tanta argúcia e verdade humana os perfis de D. Cotinha, da mãe de seu Júlio, de Lúcia, das Noronhas e outros, soube dar ao angustioso drama da sua personagem central o valor sincero de uma mensagem. As suas páginas todas parecem escritas com sangue, tal o poder convincente das suas descrições e episódios, tal a emoção que delas irradia. Ou me engano muito ou o autor de *Emquanto a Morte não vem*, com mais dois ou três volumes como este e qualquer que seja a sua posição ideológica, ficará como um dos maiores romancistas contemporâneos da língua portuguesa.

MANUEL ANSELMO.

LITERATURA INGLÊSA

AFTER MANY A SUMMER, POR ALDOUS HUXLEY, CHATTO & WINDUS, LONDRES, 1939; *THE POWER AND THE GLORY*, POR GRAHAM GREENE, WILLIAM HEINEMANN LTD, LONDRES, 1940; *THE LETTERS OF T. E. LAWRENCE*, EDITADAS POR DAVID GARNETT, J. CAPE, LONDRES, 1938. *THE HISTORY OF THE ENGLISH NOVEL: YESTERDAY*, POR ERNEST A. BAKER D. LIT., M. A., WITHERBY LTD., LONDRES, 1939; *THE AGES OF MAN, SHAKESPEARE'S IMAGE OF MAN AND NATURE* — ANTOLOGIA ORGANIZADA POR G. RYLANDS, HEINEMANN, LONDRES, 1939; *BRITISH LIFE AND THOUGHT*, MONOGRAFIAS PUBL. PELO BRITISH COUNCIL, LONGMANS GREEN & C^o, LONDRES, 1940.

Há um ano que esta nota sobre o último romance de A. Huxley devia ter sido escrita e publicada. — Não vá precipitadamente concluir-se disto que o interesse do livro não ultrapassa a oportunidade do seu aparecimento. Pelo contrário: — suponho mesmo que já não é necessária grande ousadia de juízo crítico para antever o valor permanente da obra deste romancista, que tem já hoje o seu lugar assegurado na história da literatura inglesa moderna.

A oportunidade seria benéfica ao crítico e à crítica, que o romance está acima dela. A Europa de hoje já não é, passado este ano, a mesma em que foi publicado, e a América em que a história se desenrola está em boa via de transformação.

Estas considerações temporais implantam-nos imediatamente no âmago do problema nodal do livro: — o Homem e o Tempo.

Sim: — a luta do Homem para vencer o Tempo, ou, por outras palavras: — o medo da Morte e a ânsia da protelação indefinida do momento angustiante do terrível encontro. O prolongamento da vida física, a continuação do mergulho no mar do apetite e da ânsia inesgotável da sua satisfação; isto — e conjuntamente o problema da felicidade e da salvação.

Huxley continua, como se vê deste breve enunciado, intelectualista —, o intelectualista que, desde *Point Counter Point*, sente amargamente a insuficiência do seu intelectualismo e a necessidade insofismável de superá-lo. O herdeiro super-consciente da moderna cultura, o espectador ansioso da civilização material de hoje, o portador sagacíssimo e cansado do pêso enorme duma personalidade sobre-carregada — que busca alívio dessa personalidade, que busca mesmo libertar-se dela, vencê-la, para se salvar num misticismo que neste livro se expande largamente nas longuíssimas tiradas de Mr. Propter, porta-voz sem disfarce das opiniões do autor. Aliás essas tiradas, com serem gravíssimos defeitos dentro da construção do romance, nunca são fastidiosas em si, nem deixam de ser vantajosas setas a indicar o caminho para essa nova terra mística que já se antevia em *Eyeless in Gaza* e que aqui se descortina em parte, onde a cerração é menos densa e permite adivinhar-lhe os contornos. Seja qual for a futura evolução de Huxley e da sua filosofia da vida, este livro — que contém matéria ensaística abundante, como atrás deixo ver — ficará marcando uma paragem no caminho, onde se pode gozar já uma certa paz de alma na contemplação de possibilidades repousantes.

O tempo é o mal, e, com o tempo, a vida que nêle mergulha as raízes. Prolongar uma e outro será, portanto, na filosofia de Mr. Propter — e de A. Huxley —, alargar a esfera do domínio do mal. A fuga do plano humano, temporal, para o plano da eternidade obter-se-á apenas em determinados momentos de íntima comunhão com Deus. Desta comunhão intemporal, atingível só pela gradual repressão até final supressão do eu, pela vitória definitiva sobre a personalidade — (Que longe estamos já da consistente e confiante sabedoria do Goethe do *West-östlicher Divan*, para quem a felicidade suprema era a posse consciente da personalidade!:

*Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit...)*—

depende em última análise a salvação.

Eis, *in nusse*, o motivo dos solilóquios de Mr. Propter. Contrapostas a este defensor da fuga para o intemporal e impessoal pela experiência mística — que é, afinal de contas, suprema vivência pessoal —, as figuras do gordo capitalista americano Jo Stoyte e do seu médico privado Dr. Obispo. O médico, tipo repugnante de sábio selvagem, que vê tudo através dos olhos degradantes do seu míope cientismo materialista, está encarregado de dar remédio às angústias e temores do velho Jo perante a Morte. Por isso trabalha no seu laborató-

rio, juntamente com o jovem assistente Peter Boone (ingénuo romântico de novo estilo) para conseguir processo definitivo de transpor para o homem a longevidade das carpas. Entretanto Jo Stoyte, entre as várias preciosidades — que não compreende nem admira, mas que vai acumulando em carnavalesca profusão de cultura — conta a dos papéis duma velha família aristocrática inglesa, da qual vivem apenas duas velhas como únicos representantes em decadência. Com os papéis vem alguém para os decifrar — Jeremy Pordage, tipo simpático de erudito solteirão, para quem a vida e as coisas só assumem significação « depois de traduzidas em palavras ou encerradas entre as capas de um livro », mas capaz de apreciar, em todos os sentidos, uma edição disfarçada em livrinho de devoção de *Les Cent-Vingt Jours de Sodome* do Marquês de Sade. Entre os vários preciosos achados nos papéis da família Hauberk feitos por J. Pordage avulta o da correspondência e diário do quinto Conde de Gonister, velho frascário do Século XVIII, dado como morto, após detenção do título por mais de meio século, já passante dos noventa anos, sem que, ao que se sabia, tivesse passado desta vida regenerado. Toda esta parte do romance referente às pesquisas eruditas de Mr. Pordage pertence ao melhor que Huxley até hoje escreveu. (O capítulo que contém a carta de Jeremy à mãe é também exemplar). A medida que se avança na leitura do delicioso diário imaginado do velho conde, vai-se descobrindo que o anoso libertino se adiantou de século e meio ao Dr. Obispo na descoberta das virtudes dos intestinos de carpa como mēzinha da longa-vida. Apurado isto — e após uma série de episódios que mal é possível apontar: o castelo gótico de Jo Stoyte na Califórnia, o cemitério, a vida de Jo com Miss Maunciple, as relações desta com o médico, a morte de Peter Boone... — vem finalmente a viagem do Dr. Obispo, na companhia de Jo e da amante Miss Maunciple, à Inglaterra e a visita à velha residência da família Hauberk, onde se apodera à força das chaves da cave em que vamos encontrar vivo, *after many a summer*, o velho conde — « a foetal ape that's had time to grow up » — regressado ao antropóide, adornado com a Ordem da Jarreteira e em regular e simiesco convívio íntimo com a sua governanta do Século XVIII! E é nisto que vem dar a conquista do tempo: — regresso à bestialidade do macaco.

A fábula, como se vê, é simples, e magistralmente conduzida. Da atitude de Huxley perante a vida pode discordar-se; pode mesmo não se aceitar a sua experiência mística senão como vivência pessoal, que como tal vem de certa maneira neutralizar o efeito que o autor dela se promete; pode-se rejeitar até o seu pacifismo, já conhecido de *Eyeless in Gaza*; — mas teremos de reconhecer, em definitivo, que estamos bem na presença de um romance de mestre.

★

Desta vez posso eu, empertigado, congregar a hipotética meia-dúzia dos meus leitores para lhes fazer uma revelação: — a existência de um jovem romancista inglês que se chama Graham Greene e que escreveu, após alguns

outros que não conheço, este romance que já não é só uma grande esperança: *The Power and the Glory*.

O título do livro é extraído da versão do Padre-Nosso corrente entre os protestantes (S. Mateus, vi, 13): « *porque teu é o reino, e o poder, e a glória, para sempre* ».

O poder e a glória, unidos em Deus na fórmula evangélica, separam-se aqui em oposição temporal e temporária de campos: — a luta desalmada e intolerante do poder dos homens contra os padres católicos e sua religião num Estado do México. Duas forças inominadas e inindividualizáveis que se enfrentam e digladiam: — daí o anonimato dos principais figurantes do livro, que são muito singelamente o padre, o tenente da polícia, o chefe da polícia, o mestiço — portadores anónimos de destinos gerais e vulgares que as respectivas personalidades, aliás bem marcadas, suportam e representam.

Destinos vulgares, disse eu. Porque não se espere da leitura do livro o relato grandiloquo dum martírio de excepção. E aí é que está a grandeza máxima deste romance: — a perseguição dum sacerdote católico que, medido pelo estalão comum da beata e do piedoso corrente, não passa de um mau padre — « *...a whisky priest with a bastard child* » — que, antes e durante os dez anos de fuga de aldeia em aldeia, acumula em si, por conhecimento e prática, pecados veniais e mortais que horrorizam, em sua hediondez, o zeloso e piedoso observante vulgar.

A grande lição de amor humano e divino recebe-a — e dá-no-la — o padre na promiscuidade sórdida daquela cela de prisão, onde vai parar por crime de contrabando de alcool e onde, segundo tôdas as probabilidades, será reconhecido:

Again he was touched by an extraordinary affection. He was just one criminal among a herd of criminals... he had a sense of companionship which he had never experienced in the old days when pious people came kissing his black cotton glove.

A beata na prisão sofre desilusão sincera ao ver que não está na presença dum verdadeiro mártir, mas somente dum « mau padre ». — *It's people like you who make people mock — at real religion*, diz ela, e não há que pôr em dúvida a seriedade da sua revolta. É ali que o padre reconhece bem no homem a imagem de Deus: — « *When you visualised a man or woman carefully, you could always begin to feel pity... that was a quality God's image carried with it... when you saw the lines at the corners of the eyes, the shape of the mouth, how the hair grew, it was impossible to hate* ». O ódio torna-se impossibilidade e não passa de « falta de imaginação ». Já anteriormente, durante a sinistra travessia do mato na companhia do mestiço que o quer arrastar à confissão da sua profissão para depois se habilitar ao prémio da denúncia, elle reconheceu a indestrutibilidade de Deus no homem:

If God had been like a toad, you could have rid the globe of toads, but when God was like yourself, it was no good being content with stone figures — you had to kill yourself among the graves.

O padre vai adquirindo, com a consciencialização das suas misérias humanas e de toda a sua invencível corrupção, compreensão e amor pelas fraquezas alheias, e escandaliza a beata quando lhe quer mostrar os perigos de não reconhecer a beleza de certos pecados:

« Não creia nisso, que é perigoso. Porque de repente descobrimos quanta beleza há nos nossos pecados. (...) Eu sei — por experiência — quanta beleza Satã arrastou consigo na queda. Ninguém jamais disse que os anjos caídos eram feios ».

Mas eu não me posso demorar indefinidamente no pormenor. Apenas quero registar a cena da luta do padre com a cadela, ambos esfomeados — « a dignidade humana a disputar um osso com uma cadela » —; e a arrastada viagem da mulher indiana para o seu Calvário, com o filho morto às costas; a deposição do cadáver no cemitério, e o padre a contemplar aquela dor sem palavras, à espera que se manifestasse na criança qualquer movimento que fosse sinal de vida milagrosa: — « Depois de ver que nada acontecia, foi como se Deus tivesse ali perdido uma oportunidade ».

Para quê continuar, narrando a queda do padre, uma vez liberto por breves dias, na venalidade antiga; o seu regresso definitivo, em plena consciência da morte certa, ao Estado que o perseguia; o seu medo humaníssimo da dor da morte; as conversas com o tenente; a sua auto-confissão; e tantas outras passagens e figuras inesquecíveis?...

— Leiam o livro, e digam-me depois da sua opinião...

*

Eis na minha frente quasi nove centenas de páginas com perto de seiscentas cartas desse homem das Arábias que foi *T. E. Lawrence da Arábia*, editadas, com esplêndidas introduções e as indispensáveis notas aos vários períodos em que as dividiu, por David Garnett.

Estranha, nos dias que vão correndo, esta leitura... Acordam reminiscências, impõem-se confrontos, levantam-se hipóteses, abrem-se os olhos para muita coisa até agora incompreendida... E eis-me perplexo em face da dificuldade de fazer justiça ao livro e ao homem. O célebre Coronel Lawrence, o « arqui-espião », ei-lo agora sujeito à nossa espionagem. Ler cartas que nos não são dirigidas é prazer igual ao de espreitar pelo buraco da fechadura quando o dono do quarto se julga a sós. O prazer permanece, mesmo quando se sabe — o que geralmente acontece com o escritor moderno — que o autor delas estava já prevenido contra esta hipótese, coraçado, de certa forma, contra a indiscreção futura. Não importa: — a correspondência ganha assim valor de testamento, e a carta privada adquire categoria de consciente obra de arte.

T. E. Lawrence sai desta leitura talvez despido do nimbo da lenda que durante a vida o envolveu, que ajudou a criar e não conseguiu dissipar quando o quis, e se avolumou depois da morte. (Este homem parece que já ao nascer estava condenado para lendário... Veio ao mundo em 16 de Agosto de 1888.

— mas quem lhe escreve a biografia não resiste à tentação de atrasar de um dia o nascimento de Napoleão para lhe forjar patrono condigno logo ao nascedouro... Assim procede, pelo menos, Sir Ronald Storrs no breve voluminho de memórias recentemente aparecido nos *Penguin Books*. Daqui até à formosíssima — a avaliar pelas fotografias — estátua jacente por Eric Kennington no monumento a Lawrence na igreja de Dorchester, que longo caminho a lenda não andou !)

Mas, se a lenda se esbate com a leitura das cartas, o *homem*, e sobretudo o *artista* T. E. Lawrence sai delas engrandecido.

É que o problema nodal da vida de Lawrence é, em meu entender, essencialmente um problema de artista. É a convicção a que chega quem, depois de ter lido êsses monumentais *Sete Pilares da Sabedoria*, complete as suas impressões com a leitura das cartas dos anos de crise que vão de 1922 a 1928 a que D. Garnett chama os « anos do jôgo das escondidas ». Querer ver nessa crise, como o faz D. Garnett, apenas o resultado dum estranho compósito psicológico de santidade e exibicionismo de *film star*, parece-me inútil e insuficiente. Ficam para trás a aventura da Arábia com todo o seu ressaibo de desilusões, a figura do *king-maker*, as fatais negociatas da Conferência da Paz (?). É preciso liquidar definitivamente a criação do Coronel Lawrence da Arábia, para ficar só o artista Lawrence diante da sua obra que considera falhada contra as opiniões dos que lhe proclamam o sucesso. *As you realise I've finished with the 'Lawrence' episode, I don't like what rumour makes of him — not the sort of man I'd like to be! and the life of politics wearied me out, by worrying me over-much. ... Exit politics. ... Exit Lawrence...* — escreve êle a 13-vi-23 ao seu antigo mestre, o arqueólogo-arabista D. G. Hogarth. O problema do artista e o problema moral andam nêle indissolúvelmente ligados. Nestas cartas vamos encontrar abundante material comprovativo daquela atitude de espírito que se manifesta na conversa relatada a pág. 22 do livro de Storrs atrás citado: *He answered that there was only one thing in the world worth being, and that was a creative artist. He had tried to be this, and had failed. He said: « I know I can write a good sentence, a good paragraph, even a good chapter, but I have proved I cannot write a good book ».*

Na carta de 23-x-22 a Edward Garnett, diz êle: « ...o livro é um sumário do que pensei e realizei e fiz de mim próprio nestes primeiros trinta anos. É isso em primeiro lugar, e não uma obra de arte: e quando o livro estava pronto e o li, o facto de êle não ser uma obra de arte ergueu-se para me esbofetear, e odiei-o, porque ser artista é a profissão mais orgulhosa ».

É na grandeza e na facilidade do seu êxito como homem de acção e como escritor, juntas certamente à convicção íntima de não ter chegado como artista nem ter feito obra sólida como homem de acção, que vai filiar a sua resolução de fuga para o anonimato e êsse *climbing down to crowd-level* a que se sujeitou ao alistar-se como simples soldado, sob nomes supostos, primeiro na aviação, depois no corpo de tanques — uma das mais espantosas tentativas de aniquilamento na Europa moderna. Mas é ainda ambição de artista

que o leva para a R. A. F., e o seu livro sobre a vida dos aviadores, *The Mint*, — «a remarkable and sometimes brutal picture of his early days in the Air Force» lhe chama Storrs, pelo visto conhecedor do manuscrito — só aparecerá, por sua determinação, em 1950.

Esta crise espiritual atinge o auge em 1922/23, e raro será encontrar mais eloquente e dolorosa documentação do que estas cartas, principalmente a série de cinco dirigidas a Lionel Curtis (págs. 410-422), que o editor, para lhes manter a unidade, judiciosamente publica de seguida, com leve quebra da ordem cronológica das restantes.

Releio-as agora mais uma vez, e não me posso furtar à admiração da grandeza do esforço deste homem para atingir a completa *auto-degradação*, mergulhando num meio que lhe era absolutamente adverso por instinto e educação. A fuga da situação de comando passada para a *irresponsabilidade*, a necessidade de apagar completamente a personalidade, só se poderá explicar por uma asfixiante enormidade de desilusão e insatisfação insuperáveis. O esgotamento físico, o abalo sofrido no desastre de aviação nos fins da Guerra constituem, evidentemente, base fisiológica deste estado de espírito. Mas o que aqui, e de momento, importa é só este e a maneira como a sua sensibilidade reage ao esforço imposto voluntariamente e sob a sua pressão se manifesta.

Repare-se nesta passagem da primeira carta a L. Curtis: — «Sete anos desta vida tornar-me-ão impossível para que alguém se lembre de mim para qualquer posição responsável, e é essa *auto-degradação* o meu objectivo. Não tenho o impulso e a convicção apropriadas àquilo que eu sei ser o meu poder de moldar homens e coisas: e assim lamento o que criei, logo que depois da criação o ócio me permite olhar para trás e ver que a ideia era de *segunda-mão*».

É a desesperança que a razão lhe dita como universal e inelutável e o lança num sereno e irónico pessimismo à Hardy que o faz condenar «o livro e a revolta e as novas nacionalidades». Eis aí os três motivos determinantes da fuga. E é duma ironia dolorosa aquela enumeração das «*consolations*» que lhe restam para equilibrar a brutalidade da vida em convívio constante com os boçais camaradas de caserna, de que só por breves momentos as vertiginosas viagens na motocicleta o libertam: *My nerves are jaded and gone near dead, so that nothing less than hours of voluntary danger will prick them into life: and the 'life' they reach then is a melancholy joy at risking something worth exactly 2/9 a day.* A mortificação da carne, neste meio de pura carnalidade, adquire a grandeza heróica da austeridade de um cenobita. *It's terrible to hold myself voluntarily here: and yet I want to stay here till it no longer hurts me: till the burnt child no longer feels the fire. Do you think there have been many lay monks of my persuasion?*

Mas vejamos as tais «*consolações*», para fechar de vez a porta à tentação de mais transcrições destas cartas a Curtis: — A beleza do sítio opõe-se à intolerável miséria do homem e à esquelética caserna em que vivem. *The two worlds shout their difference in my ears. Then there is the irresponsibility:*

I have to answer here only for my cleanness of skin, cleanness of clothes, and a certain mechanical neatness of physical evolution upon the barrack-square. There has not been presented to me, since I have been here, a single choice: everything is ordained — except that harrowing choice of going away from here the moment my will to stay breaks down. With this exception it would be determinism complete — and perhaps in determinism complete there lies the perfect peace I have so longed for. Free-will I've tried, and rejected: authority I've rejected (not obedience, for that is my present effort, to find equality only in subordination. It is dominion whose taste I have been cloyed with): action I've rejected: and the intellectual life: and the receptive senses: and the battle of wits. They were all failures, and my reason tells me therefore that obedience, nescience, will also fail, since the roots of common failure must lie in myself — and yet in spite of reason I am trying it.

Mas isto não pode continuar assim. Vou acabar, sem ter falado, como desejava, em tantas outras cartas maravilhosas, entre elas as directamente ligadas ao problema que tentei tratar, dirigidas a Bernard Shaw, a Harley Granville-Barker, a E. M. Forster... Tenho aqui apontadas passagens várias com curiosíssimas opiniões literárias sobre Tolstoi e *Guerra e Paz*, sobre Dostoiévski, Freud, os Gregos, as mulheres na literatura inglesa...

Seria escandaloso e injusto fechar sem aproveitar, neste momento, a lição que Lawrence nos legou sobre a guerra. Daria para muitas páginas, e eu terei de contentar-me com a tradução duma passagem omitida da introdução a *Seven Pillars of Wisdom*, que o editor das cartas reproduz para esclarecimento da posição de Lawrence na Conferência da Paz:

«Era como se fosse manhã, e a frescura do mundo-a-vir intoxicava-nos. Estávamos cheios de ideias inexprimíveis e nebulosas, mas dignas de que nos batêssemos por elas. Vivemos muitas vidas naquelas campanhas vertiginosas, sem nunca nos pouparmos a bem ou a mal: contudo, quando acabámos e o novo mundo amanheceu, os velhos voltaram e arrancaram-nos a nossa vitória, e refizeram-no à semelhança do mundo antigo que haviam conhecido. A mocidade soube ganhar, mas não aprendeu a conservar, e foi lastimosamente fraca perante a velhice. Gaguejámos que tínhamos trabalhado por um novo céu e uma nova terra, e eles agradeceram-nos muito gentilmente e fizeram a paz deles. Quando chegarmos à idade deles trataremos, sem dúvida, os nossos filhos da mesma maneira».

O futuro o dirá...

*

Eis finalmente concluída, com este magnífico décimo volume, a fundamental *History of the English Novel* do Prof. Ernest A. Baker, a mais completa obra de conjunto sobre o romance e formas afins na literatura inglesa. Que eu saiba, agora que muitos literatos e críticos portugueses descobriram o romance inglês, ninguém até hoje prestou pública atenção a esta monumental série de volumes. Talvez não seja descabido, já por este motivo, dar os títulos

dos volumes anteriores de interesse mais geral, quer dizer começando com o terceiro, sem atender às origens e à época isabelina:

- 3.º vol. — *The Later Romances and the Establishment of Realism* (Bunyan e *The Pilgrim's Progress*; Defoe e *Robinson Crusoe*; Swift)
- 4.º vol. — *Intellectual Realism; From Richardson to Sterne* (Richardson, Fielding, Smollett, Sterne)
- 5.º vol. — *The Novel of Sentiment and the Gothic Romance*
- 6.º vol. — *Edgeworth, Austen, Scott*
- 7.º vol. — *The Age of Dickens and Thackeray*
- 8.º vol. — *From the Brontës to Meredith*
- 9.º vol. — *The Day Before Yesterday*.

O décimo volume, que agora nos preocupa, é dedicado aos «romancistas de ontem», e entre eles estão nomes como J. Conrad, R. Kipling, Mary Webb, Katherine Mansfield, Samuel Butler, G. K. Chesterton, Arnold Bennett, J. Galsworthy, D. H. Lawrence... É inevitável esta enumeração de catálogo — e o crítico que a ela se queira furtar, na impossibilidade de fazer o estudo completo que o livro merece, terá de fazer incidir a sua atenção sobre um ou dois capítulos. É o que eu vou fazer, restringindo-me a K. Mansfield.

Ninguém como o Prof. Baker está preparado para avaliar da novidade e valor da originalidade de autores recentes. A isso o habilitam, além da sua perspicácia crítica, o longo caminho percorrido nos nove volumes precedentes. Não surpreende por isso ler, a-propósito de K. Mansfield, este juízo com que abre as belas e densas quinze páginas que lhe dedica e que correspondem, com a vantagem da brevidade, a uma boa monografia: — «Deixou um *Diário* (1927), que é uma das mais pungentes e reveladoras autobiografias jamais escritas, e cinco colecções de novelas da melhor qualidade em qualquer literatura, pósto que tenham de ser consideradas simplesmente como fragmentos daquilo que teria realizado, se lhe tivessem cabido em sorte saúde normal e razoável longa vida» (Pág. 227).

No esboço biográfico, forçosamente breve, que dela nos dá, seria de desejar — se não fôsse exigir demais em trabalho não especializado — que o autor tivesse pósto mais em relêvo a importância da morte do irmão na vida e na obra de K. M. O problema, que ele apenas aflora, merece estudo cuidado, com base no farto material do *Diário* e das *Cartas*.

São modelares as análises das novelas da Nova Zelândia, *Prelude*, *The Garden Party*, *The Doll's House*. Pode-se bem afirmar que, depois de ler estas páginas, se compreende melhor em que consiste verdadeiramente o inexprimível da novidade da arte de K. M. O estudo do método e da aprendizagem artística envolve necessariamente o problema das «influências» e «parentescos», e o inevitável confronto com Tchekhov. Eis como E. A. Baker resume a situação:

The art of these New Zealand stories is so unlike that of most writers of

short stories, Kipling, for instance, or Maupassant, or Turgenev, or Gorky, that it is tempting to declare outright that this is an art entirely her own. Even Chekhov, whose affinity strikes everyone, though his outlook is very similar, is different in manner and method. (...) Chekhov's is the same in essence as Katherine Mansfield's fiction; both exemplify Blake's «ultimate identity of Christianity and Art». But there are large differences in their technical procedure, and in the span of their vision. Chekhov is more explicit on the introspective experiences of his characters; her method was to show what is going on before the eye, and make it reveal what is going on under the surface. She actually went a stage further in liberating fiction from the old-established requirements of the novel, and thus came closer still to everyday routine. A story of hers looks like an artless and unstudied outpouring of personal impressions, without plot or any conventional feature whatever. (...) In such fiction as she aimed at, there is no call to invent brilliant characters and put them in anomalous situations or make them undergo exciting haps and adventures. The object is to bring out the intense and absorbing interest that every day and every minute has for those of adequate insight and imagination. There need be no problem, no climax or central incident, no wager — nothing at all at stake, except everything, which is always at stake. (Págs. 238/240).

Depois disto me custa menos a acreditar na possibilidade do dia em que se reconheça em K. Mansfield a grande mestra da novela moderna.

★

«As Idades do Homem», novo *Vademecum* shakespeariano organizado por George Rylands.

É sempre fácil pôr defeitos a uma antologia, mas é muito difícil fazer justiça ao trabalho ingrato do seu organizador. O dito de Sheridan quando lhe mostraram um volume de «Belezas de Shakespeare»: — «Mas onde estão os outros onze?» — é sempre a propósito e defensável, conforme o gosto e as preferências do leitor. Com pouca coisa o pedante pode fazer figura em tais condições.

A crestomatia é nova na sua organização. Aquilo que o antologista considera — e eu com ele — uma qualidade, poderá a outros parecer defeito. A matéria antologizada, referente ao Homem e à Natureza, ganha unidade ocasional pela sua distribuição em três partes, contidas, de certa maneira, nas célebres sete idades do homem da fala de Jaques no final do II Acto de *You Like It*: Juventude, Idade Varonil, Velhice. Encostado à concordância, por ele verificada na Introdução, de três espíritos tão diferentes e distanciados no tempo como o velho Dr. Johnson, Wordsworth e Matthew Arnold, o antologista vai agrupando por essas três idades as imagens do homem e da natureza, que para Wordsworth constituem a essência da poesia. Os trechos isolados, como sempre em selectas acontece, se por um lado perdem pela deslocação, por outro ganham em independência e intensidade poética, pois

solicitam do leitor atenção que, enquadrados no conjunto, muitas vezes não provocariam.

O livrinho destina-se, não a ser uma iniciação na obra de Shakespeare, mas a ser companheiro do antigo leitor amador de Shakespeare a quem a vida não permite reler sistematicamente toda a obra.

Os textos estão identificados só no fim. Sendo um defeito, isto pode transformar-se em delicioso jogo de memória e acuidade crítica para o estudioso ou o especialista. Seria engraçado por vezes verificar os resultados do passa-tempo...

O editor supôs-se dispensado da numeração por páginas, uma vez que numerou os trechos. Não vejo bem porquê. Uma coisa não tira a outra, e a busca era mais fácil.

A introdução, pequena como o livro pede, é boa.

Publicada pelo BRITISH COUNCIL através dos editores Longmans Green & Co., acaba de aparecer uma série de monografias, escritas por especialistas, sujeitas ao tema comum *British Life and Thought* — A Vida e o Pensamento Britânico. Com serem ditadas pelas circunstâncias, estas monografias que tenho presentes — sobre *A Comunidade de Nações Britânicas*, *Marinha e Marinheiros Britânicos*, *A Aviação Britânica*, *A Mulher Inglesa* — são de leitura aconselhável a quem queira conhecer, sucintamente mas com seriedade, as circunstâncias reais da vida inglesa de hoje em qualquer daqueles capítulos. Estão anunciadas outras sobre a *Constituição Britânica*, a *Justiça*, a *Educação na Grã-Bretanha*, *Desportos e Jogos*, *O Homem na Inglaterra*.

PAULO QUINTELA.

JORNAL

PROPORÇÃO E MONUMENTOS

Não se pode dizer que Portugal seja um país civicamente ingrato. Em matéria de mármore e de bronze é até bastante largo, às vezes largo de mais. Não lhe falta vontade de perpetuar memórias: o que nem sempre conhece é o verdadeiro estôfo das que são para ficar. Assim, a maior parte dos monumentos de praça pública são uma espécie de visão das glórias nacionais a aumentador. Outras vezes a glória é puramente inventada: chega novinha em fôlha do canteiro ou da fundição. É o caso do monumento ao Chiado, no ponto mais elegante de Lisboa. A única explicação daquele sujeito de bronze ali sentado é ter-se chamado como a rua. Ergueu-se a estátua para que o nome do sítio não ficasse descabeçado. Porque, se pensarmos bem, o pobre Chiado não passou de um frade bebedola do tempo de D. João III, com certo talento para o teatro. O seu *Auto da Natural Invenção* não vale mais do que uma boa revista de ano; talvez nem tanto. O *Auto das Regateiras* é uma espécie de *Ou vai ou racha* ou *Na Ponta da Unha*. De maneira que pô-lo ali de bronze é como se os nossos netos, amanhã, imortalizassem o sr. Félix Bermudes.

E assim por diante. Se Afonso de Albuquerque tem um monumento, deve-o à maluqueira testamentária de Soriano — e não passa de um castiçal apagado para os lados de Belém. O Infante D. Henrique só foi estimado pelo Pôrto, que o pôs ao pé do seu coração civil, junto da Bôlsa. Camões ainda tem o seu ajuntamento de cronistas no país dos pardais, em Lisboa. Mas vêem? Pouco mais alto está que o franciscano dos autos e vê muito menos gente chic.

Em compensação, o Duque da Terceira, bom general, homem sério e correcto, mas modesta figura se o compararmos a tanto capitão da Índia, do Brasil e da África que ficou sem pedestal, inclusivê seu tetravô D. Sancho Manuel — o das linhas de Elvas; — o Duque da Terceira lá está de pé no Cais do Sodré, dominando os cafés de ingleses e as torna-viagens do Estoril. O mesmo ou mais grave acontece a Saldanha, de mais a mais rebaixado a uma espécie de sinaleiro dos felizardos com Buick nas Avenidas Novas.

E que dizer da pedreira levantada ao Marquês de Pombal no próprio foco de Lisboa? Grande estadista, sim; mas quem é Pombal, com todo o seu tino e as suas « luzes », na terra de Nunálvares, de D. João II, de D. João de Castro, do Infante ou de qualquer desses pilotos de punho duro e de alma até Almeida que não tiveram a sorte de ter Magalhães Lima e a Maçonaria do seu lado?

Isto vem a propósito da notícia de um projecto de monumento a José Duro em Portalegre. Pelo amor de Deus! Não confundamos a nossa simpatia por um rapaz talentoso e sincero, que morreu novo, com a admiração por um poeta secundário e doente. A figura de José Duro, na boémia e até na vida, é muito respeitável para que a vexem com um monumento desproporcionado ao que ele foi. Tudo quanto não seja uma lápide ou um bustozinho discreto, num recanto quasi particular, é ofender — aliás na melhor das intenções — um homem que merece descanso.

UMAS PAGINAS DE DIARIO

Outubro, 10 — Depois de um dia de tristezas, fui ao cinema. Um filme meu, de *cow-boys*. A empresa, honradamente, guardou para melhores dias a literatura e escreveu no programa esta verdade singela: «Cavalos, muitos cavalos! Pancada, muita pancada!» Casa à cunha. Mas nada destes senhores e destas senhoras respeitáveis, que pelos modos fazem de lastro duma nação. Nada disso. Casa cheia, mas por mim e pela canalha miúda cá da cidade. E não digo mais nada, já que ninguém acredita que a única coisa bonita que hoje há neste mundo (mais bonita do que o próprio cinema e os aviões) são os cavaleiros andantes do Far-West.

Novembro, 2 — Passei o dia embrulhado na carta dela. De manhã nem tentei mais nada. Fiz da leitura daquela página a minha finalidade, e pronto. De tarde é que não tive outro remédio senão ir ganhar a vida. Mas nem enredado nas malhas da profissão ela me saiu do pensamento. De minuto a minuto acordava sobressaltado dentro dos ouvidos dos doentes:

— A carta dela!

Agora são duas horas da manhã e necessito de descansar (estou de tal maneira que as pernas pesam-me arrobos), mas ainda vou reler o que ela me diz. Mais do que sono, eu preciso é de ternura sobre estes ossos. Que tenho andado estes dias tão sózinho e tão repassado de fel, que a imagem que de mim tenho como ser a passar pelo mundo é a que deixa num caminho a passagem dum cão danado.

Dezembro, 25 — O dia foram as camélias e as trepadeiras que plantei com meu Pai. Poucas vezes, nestes trinta anos, me senti tão uno, tão certo, como junto daqueles setenta a plantar flores. Porque meu Pai, assim magro e assim debruçado sobre a terra, enche de paz e de confiança a inquietação mais desvairada.

Janeiro, 15 — Que ninguém (nem eu) saiba nunca o que se passou. Dentro do poço um morto; sobre o poço uma pedra tumular; e sobre a pedra um puro e infinito silêncio.

Janeiro, 17 — Nada.

Fevereiro, 20 — Dói-me a cabeça, dói-me o estômago, dói-me o tutano dos ossos. Dói-me tudo. Há dias em que realmente só a dor existe. Em que só ela nasce pela manhã e invade o mundo como um sol de negação.

Fevereiro, 25 — Outra noite desgraçada. Outra noite semelhante àquela que nem eu mesmo devo saber que existiu. Contudo, um pouco mais calma. Nem aquele segundo à beira do abismo, nem aquela frase absurda: — « Por favor, morra depressa ». Não. Foi uma noite má, sim, mas sem a sombra do pecado a toldar-me a alma. Sem saber como, descobri que ela era afinal uma espécie de Virgem-Mãe. E foi então uma noite maciça, quente, mas dum calor cerebral, vaga, com muita chuva real a bater na vidraça.

Março, 12 — Reumatismo. Não bastavam as maselas que já tinha, pôs-se-me agora na perna direita o ciático tenso como uma corda de viola! Por companhia, apenas este mau cheiro da fricção. Bem olho *Le Départ* [de Caroline] pour les Iles. Qual o quê! Fico irremediavelmente no cais, junto dos trôpegos que já deixaram de ler Júlio Verne há muitos anos.

Março, 18 — Depois de um dia de trabalho extenuante eis-me sôzinho e rilhado de dores no meu quarto. Sobre a mesa de pinho uma página de prosa tão emendada, tão riscada, que é impossível que só o testemunho dela me não negue como escritor. Pela janela fechada (esta minha garganta...) vejo a noite descer, vejo uns miúdos que jogam futebol num baldio e vejo as olaias a estoirar em mosto. E vejo-me sobretudo a mim, doente, sôzinho, cá dentro sem nenhuma espécie de primavera para rebentar.

Março, 20 — Qualquer dia perco a cabeça e conto esta minha tragédia amorosa ao natural, que fica tudo doido.

Março, 21 — Fiz um esbôço decente do Torquemada. *Daphne Adeane* o dia inteiro.

Maió, 9 — Lá fui outra vez. É a única casa que conheço à qual bato sem ouvir imediatamente o fechar apressado de tôdas as portas do interior. Afirmo semelhante coisa e dou-lhe importância porque sou um velho visitador de casas alheias. A profissão e a solidão levam-me a isto. Ora, naquela casa bate-se à porta e abre-se a porta. E é justamente o que eu procuro na vida.

Maió, 12 — Dizia-me hoje um amigo que toda esta minha dolorosa experiência da vida era uma fonte admirável de criação. Respondi-lhe que não-senhor. Que uma experiência da vida semelhante à minha só serve para esmagar. Que a maior parte dos grandes artistas não precisaram, para sê-lo, de passar fome nem de trabalhos forçados. Que um grande romancista, para contar a desgraça de um seu herói, não precisa de ser desgraçado. Ou então, se pre-

feria, que um artista pode sofrer a fome e a sede à sua mesa de trabalho no intervalo das refeições.

Junho, 20 — Abri hoje um consultório meu! Vinte escudos. Mas graças a Deus que depois daquelas horas de espera e de desespero dois músicos ambulantes encheram de poesia o largo em frente da janela.

Julho, 9 — Berlingas o dia inteiro. Vidê Raúl Brandão, página 195 de *Os Pescadores*. (Para que raio há-de a gente estar para aqui a presumir!).

Julho, 14 — Tenho a impressão de que sequei por dentro. Leio, leio, leio, mas não escrevo coisa com coisa. De resto, de que vale escrever estas porcas que eu escrevo, se por vinte escudos tenho aqui Charles Morgan à cabeceira?!

Agosto, 2 — É meia-noite. Acabei agora o dia com uma partida de bisca. (Um dia tenho de explicar aos amigos a razão por que jogo a bisca com a solenidade de quem reza uma missa). Aqui ao lado, a filha do dono da pensão está com dores de parto. Sou médico, mas continuo a estremecer diante do mistério duma mulher grávida. Geme muito ao de leve, mas são gemidos diferentes dos da dor comum. (Diz a criada que me serve neste momento o chá que já se sente a cabeça da criança. Até me engasguei de comovido). O marido da rapariga anda doido pelo corredor além. Que belo e que profundo é isto!

Agosto, 26 — Todo o dia Virginia Woolf. Um Proust sem a grandeza do outro. (Chega a fazer impressão a maneira como este Proust influencia a literatura inglesa contemporânea). A noite (três da manhã) um passeio pelos becos da cidade. A Sé, a botica do Carlos, a rua da Misericórdia, a casa da Sanjoaneira. Grande Eça! Arrancar desta terra um tal romance parece obra dum deus.

Agosto, 30 — Longo passeio pelas margens do Liz. Num banco tósko, sentados, três chineses a falar chinês. E eu, que já ouvi com indiferença várias e desvairadas línguas por este mundo de Deus, hoje cheguei-me perto deles e fiquei-me a ouvi-los maravilhado. Um dia havia de ser, eu reparar na diferença que há entre ser branco e amarelo. Na diferença que faz aprender a dizer *māi* sobre uma fraga do Marão ou aprender a dizer *māi* sobre um junco do Tsé-Kiang.

Agosto, 31 — Ainda o estudo sobre *Loiola*. Um belo livro. Que, de resto, qualquer livro sobre um bicho assim tem de ser um belo livro. Um Homem destes é como os naufrágios do século XVI: basta contá-los ao natural para ficar logo uma obra-prima. Por mim, quando penso que já houve desta gente cá na Ibéria, dá-me vontade de me sumir pela terra dentro.

Setembro, 1 — O dia foram estas horas intermináveis dos tratamentos e dos arrefecimentos depois deles na sala, a ouvir a história doméstica de metade

de Portugal (a da outra metade já a ouvi o mês passado em Monte Real). É espantosa esta tendência para a promiscuidade do português! Chega a umas termas, senta-se, volta-se para o vizinho da direita, e, sem dizer água-vai, conta-lhe a vida. Hoje ouvi tais coisas a uma viúva asmática, que me esqueci da garganta, da pneumonia possível, de tudo, e sei desvairado para a rua a encher os ouvidos e a alma da intimidade do silêncio.

Setembro, 12 — François Villon no cinema. O filme é bastante mau, mas que maravilhosa coisa é ter sido um Poeta assim! Eu cá, pelo menos, sou por ele. A roubar, a matar, a Condestável de França, a amar perdidas e honestas, — sou por ele. No fundo, no fundo, entre um honrado cidadão e um bandido que seja Poeta a valer, sempre vou pelo Poeta. Sempre deixa um Testamento depois da morte...

*Frères humains, qui après nous vivez,
N'ayez les cœurs contre nous endurcis...*

Setembro, 15 — As *Fusées* de Baudelaire. Decididamente, não pertenco a semelhante raça. Aquilo, de resto, não é nada, a não ser o figado a dar sinais de si. Ao pé dum Tolstoi, dum Morgan, dum Rilke, coisas assim parecem realmente vômitos biliosos.

Dezembro, 6 —

*Ponho um ramo de flores
na lembrança perfeita dos teus braços;
cheiro depois as flores
e converso contigo
sobre a nuvem que pesa no teu rosto;
dizes sinceramente
que é um desgosto.*

*Depois, não sei porquê nem porque não,
essa recordação
desfaz-se em fumo;
muito ao de leve foge a tua mão,
e a melodia já mudou de rumo...*

*Coisa esquisita é esta da lembrança!
Na maior noite,
na maior solidão,
vem a tua presença verdadeira,
e eu vejo no teu rosto o teu desgosto,
e um ramo de flores, que não existe, cheira!*

MIGUEL TORGA.

AINDA, E PELA ÚLTIMA VEZ, O SR. P. D. E O
POEMA DE F. THOMPSON.

Aqui a minha última palavra ao Sr. P. D. sobre este assunto, em resposta ao seu novo artigo no número de Março de *Brotéria*. Tenho mais que fazer, felizmente, e o Sr. P. D. possivelmente também.

Não queira o Sr. P. D. puxar ao «personalismo irritante», e... abone com atitudes condizentes a «elevação e objectividade» que aconselha na discussão. Perdeu agora uma linda oportunidade de pôr essas virtudes em prática, ou... de poupar tinta e papel. Assim ele quisesse (ou pudesse) curvar-se à evidência dos factos!

Então o Sr. P. D. acusa-me de erros que reputa graves, e estranha que eu me defenda?! — E defendi-me, ao que me quere parecer, com provas abundantes e irrefragáveis. Reconheci também o erro, sempre que ele se me mostrou evidente, e dei as razões que a ele me conduziram. Porque não fez o Sr. P. D. o mesmo? — Pode-me ele contestar o direito e o dever de lhe perguntar agora onde é que vai buscar autoridade para dar conselhos de «elevação e objectividade»? Quem é que aqui cede à «tendência, infelizmente vulgar entre nós, de desviar as questões...»?

Uma coisa quero eu dizer ao Sr. P. D.: — Eu pecador me confesso do orgulho de pôr em prática — não só de prègar — a virtude da honestidade intelectual. As afirmações que fiz na nota que precede a minha tradução (engana-se mais uma vez o Sr. P. D. quando supõe que eu estranhei que lhe chamasse «adaptação») e que suscitaram os reparos do crítico, quis eu mantê-las, como pude e soube, e disse honradamente onde me tinha informado. Não logrei convencer o Sr. D., que liquida a questão com esta penada: «o Sr. P. Q. consultou obras, em que já se encontram aquêles dois erros». E pronto! — E quais consultou o Sr. D.? Como verificou a exactidão da informação que colheu no livro de E. Meynell? Pois não seria isto que deveria fazer imediatamente, em observância das mais elementares regras da deontologia literária?

E agora o outro verso de tradução errada. Credo, Sr. D.!: com que então «exactamente o contrário do original»? Então não vê que a negação expressa na tradução portuguesa está implícita no sentido do original, e até com tôdas as letras três versos atrás, quando o Poeta diz:

But not ere him who summoneth, etc.?

Not ere, Sr. D., *not ere*! — Ora esta façanha pode ter duas explicações: — ou o Sr. P. D. não entendeu — e é esta a hipótese que lhe é mais favorável, e portanto preferível —, ou então... Sim: ...ou então — eu abstenho-me de classificar esta simpática prática de arrancar um verso do seu contexto para o obrigar a dizer o que ele não significa...

Para que é que o Sr. D. vem agora tentar justificar as descabidas erudições do seu primeiro artigo a-propósito da metáfora do título do poema? — Não,

Sr. D.: o que o Sr. escreveu é bem reportado à metáfora de F. Thompson como símbolo da divindade. Tanto assim que até nos diz que, « conforme observa Papini, na sua vida de Santo Agostinho, este símbolo não era desconhecido na primitiva Igreja de África ».

O Sr. D., a-pesar-de bom caçador de gralhas, tem, ao que parece, necessidade de ajudante no desporto, e queria que eu me prestasse a esse ofício. Aliás, Sr. Durão, quando, em prosa portuguesa, se cita autor estrangeiro, do costume é referenciar em português. Porque é que não havemos de citar *versos* ingleses e havemos de citar *lines*? — Ainda a este respeito, acredite o Sr. Durão que eu nem por sombras quis insinuar que a sua citação fôsse de segunda mão. Seria vão querer descobrir segundas intenções e sentidos recônditos nas minhas palavras. Com o que digo, só quero afirmar o que digo — e nada mais. Isto vale também para as palavras com que fechei a minha primeira resposta e a que o Sr. D. se refere no começo deste seu artigo. Não tenha dúvidas: — eu quis com elas dizer simplesmente aquilo mesmo: — que o pouco inglês que sei me chega para servir com seriedade o meu ofício e ganhar honradamente o pão de cada dia. Isto, e só isto! Imaginar agora o Sr. Paulo Durão, da revista *Brotéria*, que eu o julguei capaz, em qualquer sentido, de me querer prejudicar no meu ganha-pão! Ora não há! Só quis dizer que o meu inglesinho chegava. E como vê...

Mas para que havemos de estar aqui a gastar mais cera? Não lhe parece, Sr. Durão? — Cá por mim, nem mais um pingão!

PAULO QUINTELA.

CORREIO

★ O Instituto Francês em Lisboa, dirigido pelo prof. Warnier, continua a sua notável actividade cultural. A 18 de Outubro fez o seu Director uma sugestiva conferência sobre *A Actualidade de Stendhal*. A 25, a Senhora Bidal falou, com interesse, de *Duhamel romancista*. E anunciam-se: para 8 de Novembro, o prof. Robert Ricard, da Universidade de Argel, sobre *O P.^o Foucauld*; para 15, Pierre Hourcade sobre *Maurois-Mauriac*.

★ Luiz Teixeira publicou num elegante opúsculo a conferência que fez na Casa do Distrito de Leiria: *Itinerário duma Rainha*. Lê-se como quem conversa, sobretudo a evocação das Caldas da Rainha e dos tipos e ares da região. A prosa de Luiz Teixeira, corredia e airoso, é um dos raros oásis no meio das tolices da maior parte dos jornais.

★ A Editorial INQUÉRITO, de Lisboa, tem exercido uma influência sã e urgente no nosso mercado de livros, lançando traduções de boas obras de vulgarização e de algumas obras literárias de primeira plana. A sua colecção de

CADERNOS CULTURAIS é muito boa: as vidas de Plutarco apresentadas por Agostinho da Silva, autor de uma sugestiva *Vida de Washington*; a série de Economia e Sociologia, a de Filosofia e Religião, a de Pedagogia, com trabalhos assinados por Sérgio e Sílvio Lima. Em Crítica e História Literária a *História Breve da Literatura Brasileira* de José Osório de Oliveira; *Sobre Eça* de Queiroz, de Castelo-Branco Chaves; o *António Nobre* de Gaspar Simões; o opúsculo *Sobre o Romance Contemporâneo* de Casais Monteiro; um *Victor Hugo* de Jaime Brasil. José Régio deu, na série ARTE, um ensaio *Em Torno da Expressão Artística*, e, agora, Lopes Graça um *Breve Ensaio sobre a Evolução das Formas Musicais*.

Traduções de Pearl Buck, de Cocteau, de Tchekoff, do *Monte dos Vendavais* de Emily Brontë, uma colecção de novelas, alguns originais portugueses, tudo isto testemunha uma actividade editorial honesta e desempoeirada, em que muito editor português devia pôr os olhos, a ver se eles se abrem um pouco mais.

★ MOSAICO DA CULTURA é outra colecção de opúsculos de vulgarização, apresentada pela Editora ARGO, também de Lisboa. Pequenos trabalhos científicos ou técnicos bem escolhidos, muito bem apresentados graficamente. Alguns títulos: *Carlos Darwin e a Sua Obra*, de Weismann; um *Talleyrand*, por Castellane; trechos selectos de *Maquiavel*. Na colecção de novelas da mesma casa, os títulos de que nos ocupamos em CRÍTICA. Um livro curioso, *Nós, os Cabindas*, escritos por um príncipe cabinda, o simpático D. José Franque.

★ Temos muitos livros portugueses e brasileiros a criticar. Os autores e editores serão indulgentes connosco. Temos saído com atraso; Deus sabe como os tempos vão para coisas de cabeça... Nos próximos números havemos de pôr tudo em dia. Também no número que vem reaparecerá a nossa colaboração de Música.



A REVISTA DE PORTUGAL
é composta e impressa nas oficinas da Imprensa Portuguesa,
Rua Formosa, 108 a 116, Pôrto.
Telefone, 1466.

As zincogravuras são de SIMÃO GUIMARÃES, SUCRS., Rua Miguel Bombarda, 465,
Pôrto.

BREVEMENTE

FIALHO, PERFIL DE ANTÓNIO
DA CUNHA SOTTO-MAYOR,
Ministro de Portugal na Suécia.
(Inédito).

COLABORAÇÃO DE **Aldo Capasso**, **Leonel Fiume** (italianos),
Aquilino Ribeiro, **Vieira de Almeida**, **Almada Negreiros**,
Miguel Torga, **Carlos Queiroz**.

